

إلياس فرقوم

النهر ليس هو النهر

عبور في أسئلة الكتابة والرواية والشعر



الشرقية

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

النهر ليس هو النهر

عبورٌ في أسئلة الكتابة والرواية والشعر

إلياس فركوح

النهر ليس هو النهر

عبورٌ في أسئلة الكتابة والرواية والشعر



2007

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2006/6/1558)

810.9

فركوح، إلياس

النهر ليس هو النهر: عبور في أسئلة الكتابة

والرواية في الشعر / إلياس جورج فركوح - عمان: دار

الشروق، 2006

() ص

ر. ل. : 2006/6/1558

الواصفات: الأدب العربي//النقد الأدبي/

تم إعداد بيانات الفهرسة الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

(ردمك) ISBN 9957 - 00 - 278-3

(رقم الإجازة المتسلسل) 2006/6/1678

(النهر ليس هو النهر: عبور في أسئلة الكتابة والرواية والشعر.

(إلياس جورج فركوح.

(لوعة الغلاف: عمر الملبحي - المغرب.

(الطبعة العربية الأولى: الإصدار الأول 2007 .

(جميع الحقوق محفوظة © .



دار الشروق للنشر والتوزيع

هاتف : 4618190 / 4618191 / 4624321 فاكس : 4610065

ص.ب : 926463 الرمز البريدي : 11110 عمان - الأردن

دار الشروق للنشر والتوزيع

رام الله: المنارة - شارع المنارة - مركز عطل التجاري هاتف 2961614/02

غزة: الرمال الجنوبي قرب جامعة الأزهر هاتف 2847003/07

جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله أو
إستساخه بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي مسبق من الناشر.

All rights reserved. No Part of this book may be reproduced, or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage retrieval system, without the prior permission in writing of the publisher

(الإخراج الداخلي وتصميم الغلاف وفرز الألوان و الأفلام :

دائرة الإنتاج / دار الشروق للنشر والتوزيع

هاتف: 4618190 / 4618191 فاكس : 4610065 / ص.ب. 926463 عمان (11110) الأردن

Email : shorokjo@nol.com.jo

المحتويات

تقديم..... 9

الجزء الأول

الكتابة وأسئلتها

- الباب الأول : الذات الكاتبة..... 13
- عن هوية الكاتب: تساؤلات..... 15
- عن هوية الكاتب: إشارات..... 19
- عن هوية الكاتب : أبعاد..... 22
- وهم الترجمة الكبير..... 26
- تخوم متحركة..... 30
- نبع الكتابة ومجاريها..... 33
- الذات تستجلي غموضها..... 36
- هواة المفردات الفاسدة..... 39
- الوجه والمرأة..... 43
- علاقة ملتبسة..... 46
- متعة الحوار..... 49
- لباب الثاني : الكتابة في منطقة الظلال..... 53
- الأدب حين يتأرجح..... 55
- قبعة الحاوي..... 59
- مساحات للتأويل..... 63
- كتابة بلا تجنيس..... 66
- براءة اللغة..... 70
- الإنسان ذو البُعدين..... 73

77	هل يحدث حقاً ؟
80	العالم أو المناخ الكتابي
84	الكتابة أثناء النوم
88	لكي نعرف
91	الباب الثالث : مسارات الكتابة
93	النهر ليس هو النهر
97	ليس رجع الصدى
100	النص فضاء
104	خسارات
108	الكاتب رهينة
111	تقزيم الفرد أم عزله ؟
115	التكلم من البطن
118	قراءة في القراءة
121	أحادية القراءة : قمعٌ لحرية التأويل
124	المصطلح قيد الإجتهااد
128	الرفوف خالية ونظيفة
131	الباب الرابع : في الرواية
133	الرواية والتاريخ
136	الرواية مرآة ماذا ؟
140	ضد الزيف
144	الرواية : سيرة شخصية وعامة أيضاً
148	الرواية العربية الجديدة : لغة مفارقة وعالم منفصل
152	الجسر يتغير أيضاً
153	عالم بلا خرائط النتائج الروائي المتزواج

الجزء الثاني

الشعر داخل الالتباس

- 163..... توطئة : الشعر تحت هذه السماء التي من معدن
- 167..... _ مساحة نصف مضاءة.....
- 170..... _ الكلام: صوتٌ منطوق. الكلام: لغةٌ مكتوبة
- 174..... _ الغُطسُ في ماء الالتباس.....
- 178..... _ كونديرا شاعراً.....
- 182..... _ هل الشاعر ساحرٌ حقاً؟.....
- 186..... _ ليس الشعر وحده.....
- 189..... _ أريد أن أعرف.....
- 192..... _ نرثي الشعر أم الإنسان فينا؟.....
- 195..... _ الشعر والمجتمع : تصويب علاقة.....
- 198..... _ الشعر في حجرته الأخيرة.....
- 201..... _ الشعر وبوصلة الذائقة.....
- 205..... _ شاعر بلا جمهور ، جمهور بلا شاعر.....
- 208..... _ التواطؤ النبيل.....
- 211..... _ الشعرية المتأكلة ، و مدونة العرب الجديدة
- 215..... _ عن الشعر ، عن النثر الملتبس
- 218..... _ مذاق القش

كانت هذه الكتابة مخالفة تماماً لمواضعات الأمكنة الصحفية التي نُشرت فيها — إلا قليل القليل منها ، كالمجلات . كتابةً أخذت من الصحافة التزامها بمحدودية المساحة ، لكنّها ، في الوقت نفسه، تمسّكت بحريّة كاتبها في أن يحتفظ بخصوصيّة لغته وأسلوبه المجافين لسهولة الصحافة المفترضة، وباختياراته الثقافية أولاً، راضياً بقبول الـ 15% من قراء الصحافة اليومية التقليديين.

لذلك :

لم يكن لي شأنٌ بما هو آنيّ الحدث ، إلا بقدر ما يُتيح لي أن أسبّر القاعده أو الأرض التي أنتجتُه ، مُحاولاً فهمه مُقيماً إيّاه فوقها. ولم ألثفت إلى ما هو فاقع الألوان والإضاءة والصوت، إلا بمدى قدرته على استفزازي لأن أعاين نقائضه الغاطسة في رماد نسيانها، وشحوب عمتاتها، و انكثام أصواتها — بمعنى أنّ الذي يحتل المتون عند غيري ، يُحيلُني ، رُبما بسبب ربيتي الأوليّة بكلّ ما هو مُعَمَّم ، إلى القاطنين في الهوامش.. رُغمًا عنهم.

هي كتابات أسبوعية ، غالباً ، امتدت عبر الفترة من 1997 حتى 2002 ، نُشرت لا على النحو الذي استقرّت فيه داخل أبوابها هنا : إذ انتقيتُ منها ما

الجزء الأول
الكتابة وأسئلتها

الباب الأول

الذات الكائنة

عن (هوية الكاتب):

تساؤلات

في حزيران من العام 1999 ، أجرى المحرّر الأدبي في مجلة (أتلانتيك إنباوند) الأمريكية (أكاش كابور) الهندي الأصل ، حواراً مع الروائي (فكرام ست) – هندي الأصل أيضاً – تمّ خلاله طرح العديد من المسائل المثيرة للتأمل والنقاش نظراً لوقوعها في دوائر الاجتهاد وتضارب الآراء حولها. والجدير بالتنويه أن فكرام ست يكتب باللغة الإنجليزية ويُقيم في لندن ، بينما جرى الحوار معه في أميركا أثناء جولته في ولاية مينيسوتا لترويج أحد كتبه ولسوف أبني المقالة على ضوء هذه المعلومة ، متناولاً واحدة من المسائل الأوهي هوية الكاتب.

يشكل الارتحال بين الأمكنة المختلفة والمتباينة في أنماطها المعيشية ، وضروب تفكير أقوامها بناءً على خصوصية ثقافاتهما، شكلاً ما من أشكال الاغتراب من جهة .. وفهماً ما من مفاهيم التوطن الجزئي أو الكلي. فإذا دام الاغتراب ردحاً طويلاً من الزمن بحيث يتحوّل (المكان الغريب) إلى مستقرٍ دائم؛ فإنّ جبلّةً جديدةً تكون قد نضجت أثناء ذلك قوامها : طريقة تفكير ، وأسلوب معيشة ، وزاوية نظر جديدة إلى العالم وإلى الذات كذلك، وحينئذٍ نسبي (نوستالجيا) إلى (المكان الأول) تحدّد السنين التي كان

عن (هوية الكاتب):

تساؤلات

في حزيران من العام 1999 ، أجرى المحرّر الأدبي في مجلة (أتلانتيك إنباوند) الأمريكية (أكاش كابور) الهندي الأصل ، حواراً مع الروائي (فكرام ست) – هندي الأصل أيضاً – تمّ خلاله طرح العديد من المسائل المثيرة للتأمل والنقاش نظراً لوقوعها في دوائر الاجتهاد وتضارب الآراء حولها. والجدير بالتنويه أن فكرام ست يكتب باللغة الإنجليزية ويُقيم في لندن ، بينما جرى الحوار معه في أميركا أثناء جولته في ولاية مينيسوتا لترويج أحد كتبه ولسوف أبنى المقالة على ضوء هذه المعلومة ، متناولاً واحدة من المسائل الأوهي هوية الكاتب.

يشكل الارتحال بين الأمكنة المختلفة والمتباينة في أنماطها المعيشية ، وضروب تفكير أقوامها بناءً على خصوصية ثقافاتهما، شكلاً ما من أشكال الاغتراب من جهة .. وفهماً ما من مفاهيم التوطن الجزئي أو الكلي. فإذا دام الاغتراب ردحاً طويلاً من الزمن بحيث يتحوّل (المكان الغريب) إلى مستقرٍ دائم؛ فإنّ جبلّةً جديدةً تكون قد نضجت أثناء ذلك قوامها : طريقة تفكير ، وأسلوب معيشة ، وزاوية نظر جديدة إلى العالم وإلى الذات كذلك، وحينئذٍ نسبي (نوستالجيا) إلى (المكان الأول) تحدّد السن التي كان

عليها المرتحل - المغترب حين الخروج. فإذا كان كبيراً عند مغادرته لمكانه الأول وقد نضج وعيه، فإن حنينه يتصف بدرجة عالية من التوتر مما يشكل شرحاً ملحوظاً أو علامة مقروءة في شخصيته.. والعكس ربما يكون صحيحاً إذا ما كان صغير السن لم يتكوّن وعيه على درجة كبيرة من النضوج.

أسوأُ هذا كقاعدة نظرية، منطقية إلى حد ما، تُسم بمصادقية عامة، لكنها تحتل نماذج استثنائية دون أن تتسبب إحداها في دحض الأخرى أو نفي جوهرها.

ماذا عن الكاتب المرتحل — المغترب في سياق هذا التقديم؟

نحن هنا إزاء حالة من تكثيف الجبل الجديدة المشار إليها قبل قليل، وعمودها الفقري كما أزعّم يتمثل في اللغة. فبأي لغة يكتب الكاتب المغترب نصوصه؟ أبلغته الأولى، أم باللغة الثانية التي اكتسبها بسبب إقامته في (المكان الغريب)؟ وهل بمقدوره أن يرتحل بين الأمكنة، ثم يُقيم دون أن يكون قد ارتحل، في الوقت نفسه، بين اللغات فينتهي إلى الكتابة بأحدها — هي لغة مكان الاستقرار الدائم غالباً؟

وماذا عن اللغة الآن؟

أهي مجرد أداة تواصل وتوصيل يستخدمها سكان المكان، محايدة وشفافة ومُتاحة عبر سنة دراسية واحدة أو أكثر ابتغاء تعلمها؟ أم هي ذاكرة مليئة بالتاريخ تفوح كل مفردة فيها برائحة عامة، إضافة إلى رائحة خاصة بكل (ساكن) من سكان المكان؟

أولست اللغة خزان هائل تمور في داخله تواريخ الأفراد عبر الأزمنة، مختلطة على نحو حيوي مبدع وخلاق مع تاريخ الأمة .. أو القوم .. أو

الشعب؟ أوليست هي الذاكرة الجمعية لأصحابها تحضُر بطريقة مجردة وتمثّل على هيئة أبجدية؟ ومع إقرارنا بأنّ الأبجدية تتشكّل كتجريد ودلالاتها تتطابق مع الرمز ، إنّ لم تكن هي الرمز بذاتها، إلاّ أنها بمثابة المحفّر تقومُ كل مفردة منها بإيقاظ ذاكرة الشخص على تاريخه الخاص معها، وتستثير عنده مجموعة الصور والروائح والوجوه والمواقف التي ارتبطت بها في أعماقه. فاللغة، والحالُ هذا، عنصرٌ أساسي يتسم بحيويته الدافقة لا تكتمل شخصية الكائن إلاّ بتوفرها فيه. وبذلك تنفي اللغة عن نفسها صفة الأداة للتواصل والتوصيل القاموسي البسيط، لترتقي إلى مصاف الذاكرة بعمومها وخصوصها معاً، بمعنى الهوية ذات التركيب.

إنّ (فكرام سث) كاتبٌ هندي — كما يتم التعارف عليه —، لكنّه كاتبٌ باللغة الإنجليزية وقد درسَ وعملَ في الولايات المتحدة، وارتحل بين عديد من البلدان، ويُقيم الآن في لندن، ويتحرّك في رواياته بين شخصيات وأماكن أميركية ويابانية إضافة إلى الهندية، وقُرأله يتوزعون على خريطة الشعوب الناطقة بالإنجليزية، لذا، بناءً على كل هذا، هل بإمكاننا التعامل معه على أنه (كاتبٌ هندي) أم هو كاتبٌ (من أصل هندي) ؟

لستُ أزعُمُ أنّي أمتلك إجابة واضحة وحاسمة على تساؤلي. فالحالة التي يمثلها كاتبٌ مثل (فكرام سث) قد تُجيب على جانب من جوانب التساؤل ، إلاّ أنها تعجزُ عن الإحاطة التامة بالجوانب الأخرى. ولعلّ تصريحه التالي يُبقي الحيرة دون حسم ويتركها تتماوج بين الاحتمالات. فهو يقول : (.. ورُغم أنّ كُتبي موضوعة في بلدان مختلفة، لم أشعر أنها تجعلني واحداً من أولئك الكُتّاب العالميين المقبولين الذين تجد عندهم نوعاً من الخبرة الثقافية المختلطة في كل كتاب من كتبهم ويشعرون أنّ عليهم

طرح عرقيتهم بثقل (...) فإن يكون عليك التعبير عن عرقيتك في كل كتاب من كتبك ليس
أسلوبي..

لدى تأملنا بالمساحات التأويلية الشاسعة التي تنفرد كالأبسطة بسبب التصريح أعلاه، فإننا
نعثر على ثنائيات تثير الاستغراب . فهو رغم أن (كتبه م موضوعة في بلدان مختلفة) ويكتب
بلغة العالم المعاصر : الإنجليزية، إلا أنه (لا يشعر) بأن ذلك جعل منه (كاتباً عالمياً مقبولاً) .
وكذلك هو (لا يشعر) أن عليه (طرح عرقيته بثقل).

هل يبقى الاسم بدلالته العرقية (الهندية) حائلاً دون (إشعار) فكرام سث بعالميته المقبولة
– أي بسبب الآخر – ، أم هو مجرد (شعور) من فكرام سث لا علاقة له بذاك الآخر؟ وهل
تكفي (الخبرة الثقافية المختلطة) لأن تمنع عنه (طرح عرقيته بثقل) ، أم أن التمايز في داخله
بين إحساسه بعرقته وتعامل الآخرين معه بناءً عليها لم ينضج إلى حد يُتيح له أن يطرحها
بجلاء؟ ثم ، أليس الجدير بأن نتوقف عند مفردة (لم أشعر) عندما يستخدمها كاتب شائع
كفكرام سث بالمقابل من مفردات مثل : لم أدرك ، لم أع ، لم أقتنع ، إلخ ؟

يبقى أن نقول بأن مسألة هوية الكاتب لم تُحسم في هذه المقالة بقدر ما أضيفت بمزيد من
الأسئلة ، وأنها تستحق التفكير بها وتقليبها على أوجه احتمالاتها في أكثر من محاولة.

عن (هوية الكاتب) :

إشارات

يُقال أحياناً بأن هوية الكاتب هي نصّه.

إنّ قولاً كهذا، حين التمعّن والتدقيق بمدلولاته، إنّما يكثّف مجموعة يؤرّ تستحق كل واحدة منها وقفة تشريح لاستخلاص أعماقها. فالنص على ضوء النظر إليه على أنّه هوية للكاتب لا ينحصر في كونه كتاباً نقرأ من خلال صفحاته التقنيات الخاصة بصاحبه، أو نسج عبر تأملنا بالتشكيل اللغوي ماهيّة الثقافة المتصلة بذاكرته الفردية ومدى تطويعها لمخزون اللغة ذاتها كذاكرة جمعيّة تمّ تنزيدها على نحوه الخاص، فكانت لغته هو دون سواه.

ما أشرنا إليه إنّ هو إلا مجموعة علامات قابلة للتوسيع والتعميق بقدر ما يتحلّى الدارس المدقق بفضول معرفي، أو بما يملك من رؤيا ذات تركيز؛ لكنّها في مجموعها تبقى ضمن التفاعل داخل البنية الفنيّة لنصّ الكاتب – أيّ أنّها تؤثّر على هويته الإبداعية من داخلها بتقليبها على أوجه عناصرها المختلفة المكوّنة لكامل النصّ المقروء.

إذن: ماذا عن الجانب الآخر لهوية الكاتب التي تمثّلها نصّه؟

ماذا عن الجانب الشخصي – الفردي الذي أنتج هذا النص، وكان ، في مستوى من مستويات القراءة، قد تمّ استخدامه كقناعٍ قال ذاته من خلاله وعزاها (ولا أقول : تمّ استخدامه كقناعٍ قال من خلاله خطابه أو أوضح عن مواقفه إمضاءً تارةً.. وتصريحاً واضحاً تارةً أخرى): فتلك واحدة من بديهيات الخلاصة التي تخرجُ بها القراءات عادةً.

وهل بإمكاننا ، لدى توقُّفنا عند هذا الجانب القرّائي، أن نخرج بعقائِق أو وقائع تتطابق حقاً مع عالم الكاتب الشخصية، وبالتالي تكون صادقة إلى حدٍّ كبير؟ أم أن النص لا يعدو أن يكون مجموعة مصائد وشراك لعوالم، وشخوص، وأفكار، وأماكن أوقعها الكاتبُ بين أسنان كلماته وجعلها تلتصق بوحىٍ من جاذبية اللغة واستطراداتها؟ وإذا كان الأمر كذلك ، فإنَّ وهماً مكتوباً هو ما نقومُ بقراءته وقد خدعتنا المقدِّمة الزائفة القائلة بأنَّ النص هو هوية كاتبه.

ولكنّ : مَنْ ادَّعى مِنَ الكتاب يوماً أنَّ نصه هو مرآة ذاته كما هي تماماً وأبدأ؟

قد نسمعُ أصواتاً تهتف مُعلنَةً بأنَّ وهم الكاتب المكتوب وفرائس مصانده المقرَّوة ما هي إلاَّ المستوى الأعمق ، غير المنظور، لهويّته الشخصية، فالأحلام ، والرغبات المأمولة المقموعة أو الخارجة عن إمكانية التحقق ، والرؤى التوافقية إلى تجسيد أماكن فاضلة.. أو شخصيات مستحيلة: إنَّ ذلك كله يُشكِّل العصبَ الرئيس للشخصية والذي حال أن تصطدم به وقائع وإحداثيات العالم الخارجي حتَّى نراه توتّر وأصدَر ، كالوترٍ في آلة الموسيقى، أصوات المخبوء فيه.. ورُبَّما هي الأصوات الوحيدة التي تختبئ فيه ولا يكونُ واعياً بها، أو قد تتحوّل – لدى

التشخيص الإكلينيكي — إلى الدافع الأول للكتابة ، رُغم عشرات التصريحات والإفادات الصحفية وغيرها التي تدّعي خلاف ذلك.

أكاذِبْ هو ، عندما يُطلق تصريحاته المخالفة للحقيقة الأعمق؟

في كثير من الأحيان تعملُ هذه التصريحات عملَ الحاجب للصوت الصادر من أعمق بؤرة في ذات الكاتب. تعملُ عملها من غير علم منه، وتشتغل بآلية تُشبه ميكانيزم الدفاع عن (المنطقة الحرام) حائلةً دون الوطء على أرضها المفخخة بحقول الألغام. وعديدة هي هذه الحقول في الذوات الملاجومة في تطلّعاتها الكسيحة، وأمانيتها المؤودة ، ومشاريعها المنكسرة، ومدانيتها الخاسرة، وخبائتها اليومية.

فإذا كان الكاتب واعياً لذلك كله وادّعى شارحاً، في تصريحاته العلنية ، كُـلُّ ما هو بعيدٌ عنه.. فإنه كاذِبٌ بالتأكيد . لكنه الكاذب البريء من أي تهمةٍ ترتدي ثوب الأخلاق الاجتماعية ، إذ أن حالة الكذب الواعية في هذه المسألة تنحو صوب خلق طروحات بديلة عما كان سبباً في إصدار الأنين، هناك في الأعماق، ويكونُ في الوقت نفسه علاجاً موارباً له والتفافياً.

ففي الشنايا الرهيفة لمجمل عناصر النص تكمنُ ملامح هوية الكاتب. أجل؛ هويته تتجلى في نضه، وإنما بغير التجلي الصريح الذي اعتادت القراءات الكسولة أن تراه. ولذلك فهي هوية متفلتة دائماً. هوية تبدأ بمراوغة صاحبها لحظة أن يُبادر بالعمل على الإمساك بها عبر الكتابة، وتنتهي بمراوغة كل من يجرب قراءتها قراءةً مسبوقةً بمقدمة زائفة أخذت بحرفيتها وتنصُّ على أن (هوية الكاتب هي نضه)!

عن (هوية الكاتب):

أبعاد

هل يُدرك الكاتب هويته حقاً ، وعلى حقيقتها كما هي، أم أنه ينساق (طائعاً أو مجبراً) للتعميمات السائدة والألقاب والأسماء والعناوين التي تحوّلت إلى ما يُشبه الأقفاص، لينسجن داخلها فيتكيّف وفقاً لحدود أطرها؟

إنّ سؤالاً مطروحاً على هذا النحو يحمل معه، في حال التدقيق العملي والقراءة للعابر في حياتنا الثقافية ، استبياناً يتصفّ بغير قليلٍ من الدقّة للكيفية التي يخضع الكاتبُ بموجبها للتصنيفات الجاهزة والمعدّة مسبقاً له ولسواه من الكتاب ، فيأخذُ بالكتابة انسجاماً مع التصنيفات تلك، بغضّ النظر عن الجبلة الحقيقية لمادته الإبداعية — إنّ كانت في داخله قبل الشروع بكتابتها ، أو بعد إنجازها تنتظرُ التسمية اللائقة بها بمعنى : التسمية الملائمة لماهيتها من الداخل.

فهوية الكاتب، بناءً على هذه المقدمة، تُثصل بعلاقة النَّسب مع أولى النصوص التي كتبها ونشرها فُعدت ملتصقة بها، وبالتالي كرّسته داخل إطارها على نحوٍ شبه نهائي وقاطع. فهو ، استناداً إلى ما راكمهُ من

نصوص تأنسّت سمعته عليها ، إمّا أن يكون شاعراً.. أو روائياً .. أو قاصّاً ، إلخ. وهكذا ، ومرار الوقت وثبات المعايير العامة للنقد وعند القراء وجمهوره (المثقفين) والمتابعين ، يكتفي هذا الكاتب بـ (هويته) العامة الشائعة ليُخضع ، من ثم ، جميع مواد إبداعه قبل إنجازها لشروط الجنس الكتابي الذي عُرف به .. رُغم أنّه ليست جميع هذه (المواد) تختزن في تركيبها عناصر الجنس الكتابي إتياء ولا تنسّق ، أصلاً ، مع سماته الفنية .

هنا نفعُ على آلية ذات بُعدين تقود الأولى إلى الثانية بالحتم والضرورة. كما أنها تعمل، بسبب نتائجها المتأتية عنها ، على التحكم (بالحالة الكتابية) لدى صاحبها مما يؤدي إلى تخرج السوية الفنية للنصوص وعدم استقامتها أو تساويها.

البعد الأول: إنّ الخضوع للصفة المألوفة للهوية والسائدة عنها يقودُ إلى خضوع من نوع آخر ، داخل الكاتب بالانسجام والتوافق مع الخارج ، بحيث يجعله يؤطر جملة أفكاره وتخيّلاته والتقاطاته الصغيرة المجلوبة من الواقع ليُدخلها عُنوةً في حدود الجنس الكتابي الأول. وبذلك يكون قد أجرى عمليات تشذيب وانتقاص وإلغاء جزئي لمادته لتتواءم وذلك الجنس. فالمادة المتخلّقة في داخله والقابلة لأن تتحوّل إلى قصّة يصير وأن تتمدّد بافتعال ظاهر ومكشوف ليكتبها رواية.. فهو روائي ! والعكس صحيح إذا ما كان الكاتب قاصّاً، إذ يُحيل العالم الذي تمّذه به المادة الأولى إلى مجرد لقطة قصيرة يخلق بها الامتداد الحيوي لها .. فهو قاصّ! أمّا المادة التي تمور في وجدانه على أنّها ملاحظة تتميز بطرافة ما بسبب المفارقة الجليّة فيها ، فيجب أن تُكتب قصيدةً رُغم أنّها وذلك لأن صاحبها .. شاعر!

فالخضوع كما يجيء، هنا جَلَبَ معه خضوعاً أخطر ضرب البنية

الداخلية للنصوص المكتوبة. وأحالتها إلى مجموعة كتابات مُشوَّهة ومشوَّهة للهوية. وبالتالي يتحقق للكاتب أن يخسر مرتين . ففي المرة الأولى يكون أن خسر مادةً جيدة لنص جيد . وفي المرة الثانية يكون أن خسر قسطاً من سُمعته الأدبية وأصاب ، من ثم ، هويته العامة بسهام التشكيك وصنوف الأسئلة المطالبة بالمراجعة.

البعد الثاني: إنَّ الجوهر الكامن في مُجمل التحولات المُسَيَّنة للنص (سويَّةً وتجنيساً) لا ينبغي قراءته ضمن الحدود الموصوفة فحسب ؛ بل مُنة قراءة أخرى ترى إلى ما هو تحت البائن الموصوف ، وتقول بأنَّ الكاتب لحظة أن توهَّم بحفاظه على هويته العامة إنَّما أضاع، في الوقت نفسه ، حرَّيته في أن يكون هو كما هو حقاً. أضاع الكاتب، عبر رضوخه للألقاب السائدة عنه ، الأبعاد الأعمق فيه – وزُيِّم الأُغنى – وبذلك يكون قد قام برهن (كُلِّه) الواسع لصالح (جُزئِه) الضيق والصغير.

أول ما تقتضيه معالجة هذا الوضع ، كما أزعِم، هو الوعي على الذات والتعامل معها بحسب كينونتها المتحقَّقة. تلك هي الخطوة الأولى المرتجاة من الكاتب لكي يستكمل ملامح هويته ، وبعدها يكون الالتفات صوب المناخات الاجتماعية التي تستقبل تجلَّيات ملامح هذه الهوية، وتبصيرها بالتعددية التي تتحلَّى بها وقراءتها ، من ثم ، وفقاً لهذه الحقيقة. ولذلك أقول بأنَّ الحرية حين تحققها على هيئة وعي مكتمل في داخل الكاتب، فإنَّها تعمل على إيضاح أبعاده دون تردد في تسميتها بأسمائها الحقيقية. ودون خجلٍ أو خوف من التعامل الفُني معها بحسب مقتضياتها تماماً . ولا ضير في هذا ، ولا انتقاص من (هوية) الهوية كما هي شائعة ومعمَّمة.

ملاحظة نورد فيها أمثلة خاطفة على الانعتاق من سجن الهوية وحيدة البعد ، للتذكير وللتمعّن أيضاً: الشاعر لويس أراغون هو صاحب مشروع روائي ضخم. الشاعر لوركا هو صاحب مجموعة مسرحيات تُعتبر علامات في مجالها. الروائي سرتانتس هو صاحب كم محترم من المسرحيات . القاص جمال أبو حمدان هو صاحب مجموعة مسرحيات هامة وروائي لافت . الشاعر ابراهيم نصر الله يكتب الرواية منذ سنوات . الشاعر غسان زقطان كتب رواية جميلة، وكذلك الشاعر زكريا محمد.

إذا أردنا البحث والتدقيق على نطاقٍ أوسع فلسوف نعثر على عشرات وعشرات من الأمثلة الدالة على امتلاك الكثيرين من الكتّاب لحرية دواخلهم _ أي : لاكتمال هوياتهم ؛ فهل ثمة مغالطة؟

وهم الترجمة الكبير

الترجمة،

هذا الوهم الكبير الذي يستوطن العديد من المبدعين العرب ويدفعهم، في حالات ما، إلى أن يكتبوا بكيفية تخالف حقيقة الأسس التي قامت عليها إبداعاتهم الأولى لا شيء إلا للتكيف وطبيعة (الذوق الآخر)، أو (المطلوب) من قبل الآخر.

كأنهما هنالك حالة من التواطؤ الواعي يمارسه المبدع العربي في دخيلته، وذلك أملاً منه في تحصيل بعض الشهرة والذيق (وبعض المال كذلك) خارج المحيط الطبيعي لقراءه، وبعيداً عن السياق الحضاري – الثقافي – واللغوي لنصه من حيث الابتداء.

والترجمة، ضمن المظاهر اللافتة في السنوات الأخيرة، لا تعني نقل النص من لغته العربية إلى لغة أخرى وحسب (أوروبية عموماً، وإنجليزية غالباً، وفرنسية أحياناً)؛ بل تتعدى ذلك الفعل الثقافي المألوف إلى ما هو أخطر: تتعداه إلى كتابة النص بلغة غير عربية، وبكيفية انتقائية لثيمات محددة ذات أهمية عند الآخر، لأنها تنسجم ونظرته إلى العالم الذي يجيء.

النص وكاتبه منه. كأنما غمة سعي إلى إرضاء الآخر ليس في ذائقته الفنية؛ وإنما في تقديم واقعنا عبر ثيمات تصادق على الصورة التي يحملها عنا وتؤكد عليها – وهي غالباً ما تكون دالة على التخلف –

يكشف هذان الشكلان من (الترجمة) عن دونية مبطنة يستشعرها الكاتب في سره حيال الآخر الذي يتوجه إليه بنصوص كهذه. وهي دونية حضارية في جوهرها، تعزّزها حالات العجز العربي العام والانتكاس المتتالي لواقعنا الثقافي في وجهه الاجتماعي .. كما تؤكد مظاهر القوة والسيطرة في مراكز الغرب منذ أواخر القرن العشرين. مظاهر قوة وسيطرة ليست محصورة في الاقتصاد والآلة العسكرية الحربية المتقدمة تكنولوجياً، بما ينجم عنهما من نفوذ سياسي قاهر؛ لكنها تتجاوز ذلك كله إلى اقتحامية ثقافية تتناول الفكر وتكيف أنظمتها وأيديولوجياتها بما يخدم هذه المراكز وشبقتها إلى النغل في أعماق ثقافات الآخرين وتغييرها.

إنه أحد وجوه العولمة الذي نرى فيه كيف تحول إعجابنا بالغرب أوائل القرن العشرين، إلى انبهار ينم عن عجز، إلى اقتداء مطلق يُشير إلى فقدان الثقة بالذات، إلى خضوع لإملاءاته التي يرسلها عبر إشارات الترغيب، ثم إلى قبول واستسلام لأن نكون (موضوعاً) للآخر وفي كل الحالات. أن نكون موضوعاً دائماً لذاتٍ مهيمنة وسائدة.

هي تداعيات لجملة البُنى وما تنكشف عنه، تلك التي تستدرجها إلى الخاطر مظاهر الترجمة بوجهيها الموصوفين سابقاً.

لكن حكاية الترجمة لا تقف عند هذا الحد، أو بالأحرى لم تبدأ هنا، إذ طفقت الترجمة تحمل وهما الكبير منذ الستينيات، حيث تمّ ترجمة

العديد من المؤلفات العربية الأدبية، الإبداعية خاصة من رواية وقصة وشعر، إلى لغات المعسكر الاشتراكي، ضمن شعارات تلك المرحلة كالتعاون بين الشعوب، والمنظمات الإقليمية التي ولدت في خضم الحرب الباردة كاتحاد أدباء آسيا وأفريقيا، والاتفاقيات الثقافية الموقعة على هوامش التحالفات والاصطفافات جرت عملية الترجمة، وسمعنا بأسماء عدة كُتاب نُقلت أعمالهم إلى بعض اللغات بالإضافة إلى الروسية – كاللاتفية مثلاً.

إن خطوة الترجمة بحدّ ذاتها لإنجاز جيّد يستوجب التشجيع بكل تأكيد. غير أن التدقيق بنتائج تلك الترجمات حمل ملاحظتين اثنتين أساسيتين:

الأولى: أن غالبية الترجمات، وبسبب من طبيعة القوى الموقعة على الاتفاقيات (حزبية، سياسية، أيديولوجية، منظماتية، إلخ) كانت لكتابات ثانوية غير أساسية في تيار الأدب العربي الحديث، ولأسماء يحيط بمستوى إبداعها شك نقدي عام، ولموضوعات ذات رنين أيديولوجي يفتقر إلى عمق فني.

الثانية: أنّ (أصحاب الحظ) الذين نالوا حظوة الترجمة قد ركبهم وهم العالمية جزاء رؤيتهم لنسخة من كتابهم وقد تُرجم إلى لغة لا يجيدها إلّا القلة، متغافلين أو غافلين حقاً عن مسألة سوية النص في لغته الجديدة ومدى اقترابه من اللغة الأصل، وحقيقة عدد النسخ المطبوعة والموزعة يُدرك كم بات عدد (قرّائه في العالم).

ثمّة خديعة تنطوي عليها الكثير من الترجمات تؤدي، فيما لو أمعنا النظر، إلى نسج الأوهام حول الكاتب وكتبه. فإن تتم ترجمة جملة أعمال

إلى لغة أخرى لا يعني، بالضرورة وخارج كثير من الاعتبارات المعروفة، أن هذا بمثابة حكم قيمة واصطفاء نوعي. كما لا يعني، في الوقت نفسه، الانتشار الواسع خارج الثقافة الأم. إذ أن عدد النسخ المطبوعة (لا يتجاوز عددها الخمسة آلاف في أفضل الأحوال) يشير إلى محدودية الدوائر التي يتحرك الكتاب فيها — وهي مراكز أبحاث ودراسات شرقية واستشرافية على الأغلب — وبالتالي فإن (القارئ) لا يعرف عن هذا الكتاب شيئاً.

إن افتقارنا في أوطاننا للعدد الكبير من القراء لا يعني أننا، بالعمل على ترجمة أعمالنا، سوف نعوض هذا النقص — أو نحل عقدة النقص على نحو أدق — ومن المفيد لنا جميعاً أن نتعلم الدرس مما سبقنا إلى هذا؛ وأن نستشهد بتصريح غابرييل غارسيا ماركيز التالي لما أجاب على سؤال يتعلق بالحياة الخاصة للأدب: (يبدو أن هذه الحياة بدأت حين غزونا قراءنا في بلدنا، وحين بدأوا يقرؤونا . قبل ذلك كنا نظن العكس هو المهم، فإذا نشرنا كتاباً لم يهمننا إن بيع هنا أم لا، كان المهم أن يترجم وينشر في الخارج. لكننا عرفنا لاحقاً أن مجرد نشر الكتاب في الخارج لا يفيدنا ؛ فبعد الترجمة يحظى الكتاب ببعض التعليقات النقدية الإيجابية من بعض المتخصصين، ثم يُحفظ في جيتوات الدراسات الإسبانية في الجامعات الأجنبية، لا يخرج منها أبداً. لكن بعدما أصبحنا مقروئين في أمريكا اللاتينية انفتح كل شيء أمامنا).

إذن: علينا إلغاء الوهم — الفكرة القائلة بغزو قرائنا العرب بترجمات تأتي من خارج لغتنا لتؤكد مكانتنا — هكذا لا نكون قد حصلنا على أي عالمية بقدر ما هي شراك من الظلال السراي الخادع.

تخوم متحركة

تتشعب التفاصيل وتتداخل متولدة من بؤرة الحديث ، أو الكتابة، عن النصوص الإبداعية ومدى افتراقها عن الذات التي كتبتها، أو نسبة التصاقها بها إلى درجة يصير بالإمكان الزعم بأن تلك النصوص بشخصياتها الفنية ليست إلا التمثيل على ذوات كتابها .

من هنا تتخلق الحاجة (حاجة النقاش) لطرح مسألة المسافة الفاصلة بين الشخصية الفنية داخل العمل الإبداعي من جهة ، والتكوين الشخصي- للمؤلف /الكاتب/السارد والشاعر الذي صاغ العمل من جهة مقابلة. وهذا يقود ، بالتالي، إلى قياس تلك المسافة بالسنتيمترات المختيلة لثحال النصوص إلى العوالم الخاصة لشخص كاتبها كأنها هي ضرب من أجندته هو.

ونحن، مع وجاهة المسألة من حيث مبدأ الطرح، إلا أن احتراساً دائماً ينبغي الركون إليه عند إجرائنا للقراءة المنطلقة بهذا الاتجاه : الاحتراس من الوقوع في نقطة التماهي بين شخص الكاتب وشخصياته الفنية، وإذابة المسوغات الفنية التي أوجبت وجود هكذا (شبهة): تلك التي لم تكن إلا

نتيجة لطبيعة البنية الكُلتية للعمل ، ولخصيصة الرؤيا الشاحنة للكاتب: رؤيته إلى ذاته في علاقاتها المعقدة مع العالم: جُملة التقاطعات الجارية يومياً بينه وبين عناصر العالم ومفرداته الناغل هو فيها مثلما تتغلّ هي فيه.

بهذا المعنى يُصبح التمييز الواجب غَزَل الشخصي عن الفني الإبداعي قوامه طبيعة العمل الكتابي ذاتها وما توفّره من عناصر هي بمثابة المعايير المنظور إليها على أنها نقاط الارتكاز النقدي/ القرائي، في الوقت الذي تكون فيه، أيضاً، البوصلة التي تؤشر على سوية (لعبة) الكتابة مُشيرة إلى التخوم المتحركة حيث لم يتحوّل النص إلى مدوّنة محض ذاتية.

لذا: ليس عيباً بأي دلالة كون العمل الأدبي / الفني يتضمنُ شرائح مستقاة من حياة الكاتب الخاصة وقد فرسها داخل النص، إنّ من خلال الشخصيات، أو الإحداثيات الدقيقة، أو الأماكن المتعينة.. ما دام هذا التضمن قد جيء به وفقاً للسياق الجوّاني من غير تعسف أو إجبار (إلصاق وإضافة) بحيث باتت جزءاً لازماً مكوّناً للعمل ولا يمكن تكملته بمعزلٍ عنها — رغم إتسامها بشخصية الكاتب ذاتها —

فمن يعود بذاكرته إلى روايات وقصص غالب هلسا، في قسط عظيم منها، فلسوف يقع على عوالم غالب الشخصية في كثير من تفصيلاتها وقد تحوّلت إلى عوالم فنية تحتضنُ شتى الأبعاد ذات العلاقة بما هو (خارج) غالب، مما توجبه مستلزمات الأعمال المفردة (نصاً) من حيث المسائل قيد التحديق والتأمل ؛ أي قيد الإنجاز المختلف عن الواقعية المباشرة للعوالم الأصلية.

إنّ مسألة نغل الشخصي بالفني وامتزاج الإثنين على نحوٍ عضويّ لا تقف عند تلك الحدود (ما زلنا بصدد كتابات هلسا) ، بل نقرأ الذهاب في

ذلك صوب منطقة أبعد بحيث يُعلن الكاتب عن اسمه صراحة (غالب) في واحدة من رواياته ، محققاً عبر هذه النقطة محو الفاصل بين المؤلف والراوي ، ليقول أن وهم الفن ليس مطلباً بقدر ما ينسجم هذا مع طبيعة النص من حيث البناء .

على أية حال؛

تلك مسألة لا ينضج الحديث عنها وفيها، غير أن المسافة بين ذات الكاتب وذوات شخصياته الفنية لا تخضع لأي قياس ، في النهاية، اللهم إلا قياس الإقناع المجلوب من داخل الإبداع .. لا من خارجه .

نبع الكتابة ومجاريها

من أي منطقة منّا تنبع الكتابة كأمير حتمي لا بد أن نلجأ إلى ممارسته ، وإلا فقدنا جانباً مهماً في تكويننا نستحيل ، من دونه ، إلى حيواتٍ يعوزها عامل الاكتمال .. أو تشكو النقص في توفير عنصر التوازن؟

قد يكون هذا السؤال أو شبيهه مطموراً في غالب الأحيان ، لدى العديد من الكتاب، إلا أنه يتمظهر متخذاً لنفسه أشكالاً متنوّعة ، وخارجاً من زوايا غير مباشرة ، كأن نواجه ، مثلاً، استفساراً صحفياً تقليدياً يتلخّص بـ (لماذا تكتب؟، أو (متى بدأت الكتابة؟)، أو (كيف عرفت بأنك سوف تكون كاتباً؟) إلخ.

عندها ، يصير للكاتب ، وقد استدرجه السؤال ، أن يُععن النظر والتفكير في كليّة القاعدة التي ينطلق منها ككائنٍ ارتضى لنفسه الكتابة هويّةً أولى تدلّ عليه بوصفه فرداً في مجتمع. هذا أولاً. وثانياً ، وهو الأهم ، أن يحفر عميقاً في داخله هو ليكتشف خاصيّة الشخصية وطبيعتها التي أوجبت عليه أن تكون الكتابة لازمة له ولصيقة به وإلا كفّ عن أن يكون هو حقاً.

بين البعد الاجتماعي والبعد الذاتي ثمة مسافة ليست بسيطة. مسافة جرى تعبئتها بقدر كبير من التنظير حول أهمية الكتابة كعامل من عوامل التغيير الاجتماعي، وذلك في إطار المفهوم الداعي إلى كون التفكير المنتج للكتابة هو من دلائل الحيوية التي تتسم بها المجتمعات، وإشارة من إشارات تدرجها في معارج الرقي والتطور. هكذا، وبناءً على ما سبق، اكتسب (الكاتب) سمة المغير وأحياناً صفة الثوري، في التنظير المؤدلج راديكالياً، وكان ذلك أشبه بتيار عارم دفع بمجاميع هائلة من الكتاب إلى الإيمان بأنهم حقاً قادرون على إنجاز القلب والتغيير بواسطة نصوصهم المطبوعة. قادرون على اجترار رؤى ومفاهيم جديدة يتبناها المجتمع ويبدأ ببناء ممتلكاته ومؤساته وفقاً لها واهتداءً بمشاعلها.

رُبما تتحلى نظرة كهذه بقسط لا يُستهان به من الواقعية والمصادقية؛ إلا أن الكتابة التي تتطابق مع هذه النظرة ليست هي، بالتأكيد، كتابة الإبداع الأدبي والفني، خاصة حين نتحدث متخذين من مجتمعات العالم الثالث موضوعاً نقيس عليه، لا بل ليست هي أيضاً ضمن المؤثرات الرئيسة في المجتمعات المتقدمة التي قطعت أشواطاً كبيرة في الارتقاء الجمعي والفردى في آن.

إن الكتابة الناتجة عن تفكير مجدّد والمؤدية إلى مفاهيم ذات تأثير وفاعلية تغييرية حقيقية إنما هي تلك التي تتعامل مع العلم والتكنولوجيا، وتحديدًا في المجالات التي تدخل حياة الأفراد في نسيجها، بصرف النظر عن مدى تقبلهم لها، أو نسبة رفضهم لموجباتها الثقيلة. وكذلك هي الكتابات المتسمة بالتفكير الفلسفي - الاجتماعي، وإن بنسبة أقل كثيراً من الأولى ذات العلاقة بمنهجها المادى الموضوعى والمباشر.

لقد تمّ ترحيل تأثير الكتابة الناعلة في البنى المادية للمجتمعات إلى الأخرى المحلقة في عوالم الخيال الفني والأدبي ، رغم افتراقهما البين والكبير ، ثم ما لبث هذا التأثير المستعار وأن تحوّل إلى دور مناط بالكاتب – المثقّف.

كأنما تولدت عبر متواليات كهذه، وما جرى إضافته وتكريسه من مفاهيم فرعية جُلبت من حقول أخرى لا علاقة لها بالكتابة أصلاً ؛ أقول : كأنما بهذه المتواليات وإضافاتها تبلورت مقولة (الالتزام) متخذة لنفسها لُبّسات متعددة تجاوزت ما هو أدبي – فني بصلته الاجتماعية لتصل – مع تعاضم ثقل الأيديولوجيا وأحزابها والنظرة إلى مثقفيها – إلى مفهوم سياسي أتاح للمتسرّعين مجال الفهم المغلوط والرخو القائل بتماهي شخصية الكاتب وذوبانها بشخصية الداعية، أو المبشّر ، أو صاحب رسالة القلب والتغيير.

وسط جُملة هذه التداعيات غاب الكاتب كذاتٍ لا تتوازن داخلياً بمعزل عن فعل الكتابة، ضمن البُعد الشخصي البعيد عن الأدوار خارجه؛ حتّى وإنْ تعلّق ظاهرياً وبأن كآته البطل يتصدّر ملصقاً جماهيرياً موزّعاً على جدران المدينة!

نحنُ لم نُجب على سؤال البداية ، والمتعلّق بالمنطقة التي تنبُع منها الكتابة كأمرٍ حتمي لا بُد من اللجوء إلى ممارسته. لكننا ، ولكي نفعل هذا في مقالةٍ تالية، وجدنا أنفسنا ننساق إلى ما كتبناه – ربما كمقدمة للإجابة القادمة.. أو محاولة رسمها.

الذات تستجلي غموضها

كنتُ قد سألتُ في المقالة السابقة أو تساءلتُ ، بالأحرى ، عن المنطقة التي تنبع منها الكتابةُ: المنطقة الخاصة بالكتابة والواقعة ضمن التركيبة الشخصية للكاتب كذات لا تحقق توازنها أو تكاملها، ربما، من غير إنجاز هذا الفعل. وبهذا المعنى فإنَّ أصراً تعمل على تلازم الإنجازين معاً؛ فلا (يكون) الواحد من غير الآخر. فحالة الكينونة الذاتية مشروطة، إذن، بتوفر وقائع فعل يقع خارج الذات الكتابة. لكنه، في الوقت نفسه، يمتنع عن أن يحدث إذا لم يتحرك أولاً داخلها، وفقاً لدوافعها هي ونسبة حيوية هذه الدوافع. ولأنَّ الأمر يتحلَّى بهذه الخصيصة (إذا ما صدَّق الافتراض السَّمَّيَّ هُنا)، فإنَّ طاقةً كاملةً داخل الذات تتحفَّزُ كلما اختمرت وتهيات أو نُضِجت، ثم لا تلبثُ وأن تُجبر صاحبها على إطاعتها بأن تخرج منطلقة على هيئة كتابة ينقُذها هذا (الكاتب). إذن: هي طاقةً مكتوبةً تحمل في طبيعتها عناصر اللغة، وغايتها أن تُعبِّر، أو تقول، أو تُفصح عما ليس بالإمكان أن يكون إلا على هذا النحو:

النحو المتعامل مع اللغة وسط عوالم من الأفكار، والظنون، والأحاسيس، والمشاعر، والهواجس، والرغبات، والأحلام، والأشواق التي يستحيل على الذات عملية فرزها من أجل تجليتها والاستراحة من أثقالها الباهظة إلا باللجوء إلى كتابتها.

فالكتابة، والحالة هذه، إنما هي ترتيبٌ جديد وتنظيم لماهيات تقبُع في دواخلنا وتُثْقَلُ علينا باختلاطها، وعدم وضوحها، والتباس معانيها بسبب من سمة (الفوضى) الكاملة التي تنتظرُ كلمةً ما.. أو جملةً محددة تفلحُ في أن تشكل (مفتاحاً) صالحاً للبدء في آلية الفرز والتحديق بالخطوة التالية. أو هي، على سبيل التشبيه، الإمساك بأول الخيط أو طرفه ثم العمل على تفكيك كرة الخيوط المتشابكة داخل الواحد منا.

فإن نفكك كرة الخيوط هو أن نستجلي عناصر الإبهاط الثقيل الذي تنوء نفوسنا بغموضه، مسبباً لنا أرقاً أو قلقاً درجنا على تسميته بـ (قلق الكتابة والإبداع). تلك نقطة .

أما النقطة التالية من حيث الاستنتاج ؛ فهي أن هذا الاستجلاء عبر التفكيك = الكتابة ، ليس إلا استجلاءً لأنفسنا نحن في الواقع، يصدرُ عنّا بدافع (التعرّف والعلم بأمرنا الخاص) ، لا كما هو الاعتقاد عند العديد من الناس والبعض من الكتّاب ، والقائل بأنّ الكتابة تصدر بدافع (التعريف والإعلام بالأمر العام) . فالمسألة ، في حقيقتها ، معكوسة تماماً ومتناقضة خلال آليتها الخاصة مع المفهوم العام عنها والمتسرّب (تاريخياً) من الفهم المغلوط لمصطلح (الدور) المناط بالكتابة والكتّاب .

الكتابة أقرب إلى القيام بمسح مראيانا الشخصية وتنظيفها كي نرى

وجوهنا على حقيقتها، وليست أبداً إظهار ما نعرفه عن الناس للناس. فهذه الأخيرة تستند إلى وهم الوعي الكلي على العالم ، والمتنعام من ثم بالكتابة عن منطقة محسومة المسح ، بالإنطلاق من منطقة مزدحمة باليقين الأكيد والمعرفة المتماهية مع الحقيقة.

إن الكتابة وفق هذه الرؤية/ الرؤيا تُعيدنا إلى أن الغموض والإلتباس يشكلان منطقتهما التي تنبع منها النصوص ، وأن الإضاءة وتجليه الإلتباس هما غايتها أولاً وأخيراً – بالنسبة للكاتب. أما لماذا اللجوء إلى الكتابة وليس إلى الكلام والحديث؛ فذلك من شأن المنطق القائل بأنها (الكتابة) ليست إلا التعويض عن عجز المنطوق اليومي المعتمد على عفوية الخاطر، أو المقبول داخل حدود اليقينات الأولى والمعارف العامة الصالحة للتبادل العادي من غير المخاطرة بالوقوع في سوء الفهم ، أو إرتباك الإيصال وشواشه .

أدرك بأنني ما زلتُ في منطقة الذات المدفوعة لفعل الكتابة من أجل التحرز والتخفّف من أثقالها الناتجة عن غموض داخلها ، وأدرك كذلك بأن للكتابة خواصّها وآلياتها المتعلقة بعناصرها الأخرى كاللغة ، والأسلوب ، والجنس، والتقنيات الفنيّة وغيرها. غير أنّ ما كان يشكل لي سؤالاً إنما هو الخاص بالجانب الذاتي لفعل الكتابة ولفاعلها في آن، وهذا ما اجتهدت ناظراً فيه كيما أقع على فهم يقنعني .. فأستريح من أثقال أنا.

هواة المفردات الفاسدة

من الملاحظ أنَّ العديد من الحالات السارية في الحياة الاجتماعية، كالتنافس .. والمزاحمة.. وتضخم الذات ، قد أخذت طريقها إلى الثقافة – خاصةً في حقول الإبداع الأدبي – وترسّخت هناك داخل أذهان لم تعتد على التفكير بأنّ تراصف الكتابات إلى جوار بعضها البعض لا يعني أنّها في حالة سباق ولهات من أجل الفوز (بالميدالية الذهبية) مثلاً.

ويصلُ الأمر إلى حدّ الإضحاك حين نصادف أناساً ممن يمارسون الكتابة ، وقد قطعوا شوطاً لا يُستهان به في التجربة الحياتية والأدبية، يُعلنون وسط (الثقافة) من صحبهم أنهم على اقتناع بأنّ الواحد منهم هو / هي (الأفضل) ! ثمّ لا نلبث أن نقع على روح الكوميديا البائسة عندما تتردّد في مسامعنا أمثال صفات كهذه: (فُلان رقم واحد) ، أو (فلانة تجاوزت الجميع)، أو (لم يُكتب نصٌّ بمثل هذه القوة) ، وما يتولد عنه من جُمْل الهذر والصفات الدارجة في جلسات النميعة مثل (غيرة – حسد – كيد – إفلاس – نضوب)، إلخ.

ونحنُ ، حيال هذا والكثير مما يماثلُه ويتطابق معه ، نُضطرّ إلى

استذكار أوليات العمل ضمن حقول الإبداع الأدبي وغير الأدبي كذلك ، والإشارة التنبيهية إلى أن الإنجاز لا يكون إلا على غرار صاحبه : الإنجاز الحقيقي (بمعنى الصادق) ليس إلا التمثيل الأقرب عن الذات التي دأبت على نحتة وصياغته بحسب ما تُمليه (الروح) الفريدة التي تملكها، وبحيوية القوة الدافعة المؤارة في داخلها. ولأن ليس ثمة من ذاتٍ تُشبه غيرها تماماً أو تماثلها في خصائصها الشخصية المحضة؛ فإن ما ينتج عنها سيكون بالضرورة الطبيعية نتاجاً مختلفاً مغايراً لنتاج سواها .

عبر تأكيدنا على وجوب مغايرة النتاج للنتاج الآخر نكون ، لحظتها ، قد أرسينا حقيقة التفرد المفترض لأي نتاج ، ونكون - في الوقت نفسه - قد أبعدنا عن المسألة حالة التنافس الموهومة مما يستتبع معه طرد كافة المفردات الضحلة والمسطحة مثل : (الأفضل - رقم واحد - الأقوى - الأطول قامة - الكبير - المعلم ،) الخ.

فبالإضافة إلى هذه التنحية الخاصة بالمفردات غير الصالحة للتداول داخل الإبداع ؛ فإن التصويب لا يتأتى بغير فهم عميق لآلية الإبداع ذاتها ، كونها حالة داخلية خاصة جداً ليست منشغلة إبان التخلق بأي مقارنة واعية لما هو خارجها في حقل تخصصها. ولا تكون - كذلك - أبهة ببذل (المزيد) من أجل تجاوز مثال معاصر وراهن يقف وراء الباب، ويشكل منافساً لما هو قيد التحقق.

إنّ الإنجاز ، وفق هذا المفهوم، لا تتم معايينته إلا لكونه إضافة نوعية يثُم بِسمات صاحبه، ويتموقع على هيئة (تجاور) و (تراصّف) و(اصطفاف) ، دون إعارة انتباه لعلامات (الفوق - تحت) ، أو (الشمال - اليمين) ، أو (الأمام - الخلف). وبحسب هذا المفهوم ؛ فإنّ

حالات

التنافس والمزاحمة وتضخم الذات تظل خارج المضمار المدروس، ولا يبقى أمامنا سوى حالة واحدة هي : حالة الحوار.

لُمة حوار بين صنوف الإبداعات، بمعنى تراسل المعاني والصيغ البانية لها ومدى تشابكاتها وافترقاتها عن بعضها بعضاً . وهذا، إن حدث وصار أن خضع للمعاينة والدراسة؛ فلن يكون إلا بعد تحقيق الإنجاز، ومن قبل آخرين ليسوا هم الذين قاموا به، وربما تنبع (المفردات الفاسدة) من أولئك (الهواة) الدارسين، حيث يغيب عن وعيهم العام (الفني النقدي المنهجي وكذلك الحياتي المعرفي) الأسس البانية للإبداعات، والمعايير المفتوحة على الاختلاف بعيداً عن التطابق والمحاكاة.

فلن نضع نموذجاً ثابتاً نقيس عليه النتائج الأخرى فإننا ، والحالة هذه، إنما نخترُ ونحاز لذلك النموذج باعتباره (القدوة)، وبذلك لن تخرج تلك النتائج عن كونها (الظلال) الأكثر تصاققاً به. وذلك ، لعمري، هو المغالطة المبدئية حيث لن تصل أي من الظلال إلى سوية النموذج أبداً. ناهيك عن العمى الصارخ والمتمثل في عدم إدراك حقيقة الخصوصية في كل إنجاز إبداعي، الأمر الذي يوجب إبعاد الشبهة في التشابه .. ومن ثم (قياس الطول والعرض)!

فلو كانت الأمور بحسب (الفساد) في المفردات المتأتي عن (الفساد) في المفاهيم، فماذا سيكون الحال لحظة أن بدأ شاعرٌ كسعدي يوسف يكتب متغائراً مع قيمة شعر شاعر مثل الجواهري؟ أو الإغتراق المشهود لمحمود درويش لحظة خلعه لشبهة التشابه الساذج حيال أدونيس؟ أو انصياع ت. س . إليوت لملاحظات إزرا باوند عند مراجعة الأخير (للأرض اليباب)؟

وأخيراً: إن التجاوز الفعلي في الإبداع يتحدد ضمن اجترار الذات

المبدعة لأنموذجها هي الأقرب إلى حلمها الخاص ، وبالتالي فإنَّ (الأفضل) ليس غير قياس نسبي ينتمي في علاقته إلى إنجازات هذه الذات السابقة أو اللاحقة.. وليس بالمقارنة مع إنجازات الآخرين المختلفة بالضرورة والحتم.

الوجه والمرآة

ثمة فارق ليس باليسير بين الحوار الذي يُجرّيه المرء بينه وبين نفسه، وذاك الذي يدخل فيه طرفاً متفاعلاً مع آخر / آخرين. ولعل البدء بالإشارة إلى عموم هذه المسألة يبدو طرفاً لباب لا يُفضي إلى ما هو مهم ؛ بمعنى أنّ ذلك من البديهيات ، إلا أنّ هذا ليس بالمبرر الكافي لأنّ نطوي ملاحظة الفارق وأنّ ننصرف عنها .

فعلى أهمية الحوار الأول الذي سأحصر كتابتي فيه ، والذي درجنا على تسميته بـ (التأمل أو المراجعة) ، إلا أنّه يظلّ حواراً من طرف واحد باتجاه ذاته ولن يخرج ، في النهاية وفي أحسن الأحوال، سوى بتجلية ما يعتمل داخل الذات المتأمله وإعادة فرز ما تتضمنه من أفكار ، وقناعات ، ومواقف حيال مسائل نسبية أو مُطلقة. غير أنّ الثابت، في جميع الأحوال وبصرف النظر عما يحدث من تبديل جزئي أو كليّ لجملة التضمينات المشار إليها، هو أنّ الذات تبقى الوجه والمرآة .. بينما يقبع الآخر / الآخرون في الخلف لا يتعدّون كونهم (الموضوع السلبي) الذي يستندُ إليه الحوار أو تتم عليه المراجعة. هُم (المادة) التي يقعُ عليها (فعل) التأمل ولا حيلة لهم في رفع (صورتهم) والخروج بها عن الإطار المُغلق (أو طروحاتهم قيد

التأمل) ، ولا قدرة يملكونها في تصويب مجرى التيار التأملّي أو الاعتراض عليه .

باختصار : هُم غائبون رُغم حضورهم ، وكذلك هُم البطون المكشوفة والسهلة لكافة الضربات واللكمات التي تُكيليها لهم الذات في حالة حوارها مع ذاتها . ولأن ذلك كذلك : فإنّ حواراً من هذا النوع (رُغم أهميته كمبدأ جوهري في الإنسان) لن يكون سوى حواراً شائهاً يعتور خُلاصته عيبُ النقصان ، مهما اتّسم صاحبه بالموضوعية ، والالتزان ، ونفاذ البصيرة.

ولأن الإنسان ، في جُمَلته ، يتّصف بمزجه بين النقائض في داخله على نحو لا يوفر له حالةً دائمة من التوازن بين (الفعل) و (الانفعال) ؛ فإنّ ذلك كفيلاً بإبقاء أحكامه عُرضةً للتغيّر الذي يصلّ ، أحياناً ولدى البعض ، حدّ الانقلاب — خاصة فيما يتعلّق برؤيته إلى الآخر / الآخرين — ؛ إذ هُم المنفيون خارج (الحوار) رُغم تحليّهم بصفة الحضور (كموضوع) إلّا أنهم موضوعٌ سلبيّ ليس أكثر، وكذلك (التحاور) بشأنهم هو تحاورٌ سلبيّ.

في هذا السياق لا يجد المرء تمثيلاً على شكل ومضمون حوار كهذا أفضل من محكمة تكونُ فيها الذات هي الشاهد ، ومقدّمة البيّنات ، والمدّعي العام ، وصاحب القضية ، والقاضي ..

أمّا الحُكْم : فجاهزٌ مختوم وموقع لا يحتاج إلّا لإخراجه من الدُرج !

إنّ المزيد من التدقيق والفحص لماهية الحدود المشتملة لمسألة (الحوار) هذا سيوفّر لنا مستوى آخر من النتائج ، له مساسٌ بطغيان النوايا أو الأفكار المسبقة ، والتي تمتلك حيوية تكييف الذات والآخر/الآخرين بحيث تخضع لشروطها هي . فما دام الآخر لا يتعدّى كونه (الموضوع السلبي)؛

فإنَّ حيازته لشروطه هو (الحقيقية أو تلك التي يدعيها) تكونُ قد باتت في حكم الإلغاء والنفي . فالذات التي (تجاوزة) لا تكفي بإملاء شروط الحوار وحسب : بل تتعدى ذلك فإرضاء شروطها الخاصّة به من حيث (رسمها) له على النحو الذي يناسبها ويتناسب هدفها.

الآخر / الآخرون ليسوا هم في حلقة هذا (الحوار) أنفسهم في الواقع الحي خارجه. فملاهم قابلة للتلون ، وكلماتهم معرّضة للـ (التقويل) بما يتعدى مسوغات (التأويل) وإسناداته ، وبالتالي فإنَّ مساحة (سوء الفهم) تنفتح إلى ما لا نهاية .

هكذا ، يفقد الآخر كامل حرّيته في أن يكون هو – بصرف النظر عن كينونته الواقعية أو تلك التي يدعيها – فيتحوّل بالضرورة إمّا إلى (غريم) أسود أو (مشبوه) لا فاصل بينه وبين الإدانة سوى ستمترات من الحكم التأملي القاطع.

هناك علاقة تربط بين كلّ ما ذكرناه من جهة ، وما ندعوه في الأدب بـ (المونولوج). فالمونولوج حوار ذاتي محصور تستدعي فيه الشخصية العالمَ إليها وتحاكمه على هواها ، بأناسه وأحداثه وأحاديث كائناته ، إلخ. غير أنّ الفرق بينهما كبيرٌ وجوهريّ ، رغم الاشتراك في المضمون وحيويّة الحركة : إذ لا يغيبُ عن الكاتب أنّ (تشكيلاته) ليست إلّا صورته الافتراضية عمّا هو عليه في علاقته مع العالم وعلى الورق. أمّا (الحوار) المطروح بين الذات وذاتها عن العالم بمنظور التقييم وفقاً لجميع الملابسات التي تكتنفه: فإنَّ أحكامها لا تعدو أن تكون قطعاً لشوط كبير في (سوء فهم) يؤدّي إلى ما هو في صلب (السوء) بكافة معانيه.

علاقة ملتبسة

كثيراً ما يُطرح على الكاتب، عند إجراء حوار معه، سؤال عن نسبة أو مدى حضور القارئ لحظة انغماره في عملية الكتابة. والسؤال بهذه الصيغة أو غيرها يُحيلنا إلى ما هو أبعد من الحدود التي يغطيها مباشرة، ليتصل بمفهوم الكتابة ذاته ولیدخل، في الوقت نفسه، في آليته المركبة والمعقدة.

ظاهر السؤال يكشف عن قطبين هما الكاتب والقارئ، ثم يتقدم مستفسراً عن ماهية العلاقة بينهما من حيث الظهور أو الغياب أثناء الكتابة. إن هذا التوصيف يشبه إلى حد كبير تلك العلاقة القائمة بين يد الإنسان من جهة، والآلة أو الجهاز الذي يقوم بالإنتاج المحسوس لمتعينات مادية. توصيف إن لم يكن بسيطاً إلى درجة السذاجة، فإنه يتحلّى بقدر من التجريد يستتبع تعميماً يؤدي إلى خلق مشكلة في الإحاطة بحجم السؤال، وبالتالي إلى غموض والتباس في أي اجتراف للإجابة يقوم به الكاتب.

علينا ومنذ البداية أن نُشهر إعلاناً صريحاً مؤداه: أن العلاقة بين الكاتب وقارئه علاقة ملتبسة يصعب الإمساك بآلية تركيبها وإدراك التجاذبات الحاصلة فيها : علاقة ملتبسة قبل الكتابة وبعدها، وأكثر التباساً وغموضاً خلالها.

ففي الوقت الذي يُمكن لنا تعيين هوية الكاتب على نحو تقريبي فإننا لا نستطيع، وعلى أي درجة من الوثوق، أن نحدّد للقارئ أي ملمح أو سمة نُعيننا على موضعه ضمن مساحة نفترضها يتبادل فيها مع الكاتب ضرباً من ضروب العلاقات. شخصية القارئ شخصية افتراضية نستطيع تعبتها أو شحنها بأي نسبة نريدها من الوعي الثقافي والتذوّق الفني؛ ولهذا السبب فإنّ حضوره لدى الكاتب خلال عملية الكتابة (إذا صحت واقعة الحضور أصلاً) لا يتصف بتحديد وثبات بحيث يرسم للكاتب حدوداً نصّه تبعاً لذلك.

هذا جانب أول وإن لم يكن على درجة علمية عالية من الإقناع. غير أنه يحمل استدراكاً تالياً بالاستفسار عن حقيقة الحضور للقارئ عند جميع الكتاب. بمعنى: هل ثمة حضور أصلاً للقارئ ما خلال الكتابة؟

أزعم أن واقعة الحضور واقعة نسبية، وأنّ حدوثها – إن حدثت – إنّما تتعلّق بشخص قارئ يرسم الكاتب ملامحه عبر فعل الكتابة، ويدخله في نسيجها كقريب من إبداعه، إسوّة بشخصيات النص المكتوب.

هو شخصية غائبة تماماً عن حيثيات النص، لكنّه كُليّ الحضور في وعي الكاتب الفني المتيقّظ، يلتقط إشارات ويتّبعها ليتبع أنوارها مستهدياً بها. كأنها هي ذاتُ الكاتب الأخرى، الذات القارئة للمكتوب جملة جملة، وسطراً سطرأً، وفقرة فقرة، حتى منتهى النص.

على هذا النحو يُمكن (للقارئ) أن يفرض حضوره على الكاتب خلال الكتابة.

إنّه الشطر الناقد من شخص الكاتب، والمكمل له، والمتبادل وإياه – لحظات الشطط الفني والاستدراكات العفوية – الهمس والتنبيه والإرشاد.

أما عن القارئ قبل فعل الكتابة وبعده، فإنه لا يشكّل لدى الكاتب المالك للذات القارئة، بحسب زعمنا الأخير، أي رقابة حقيقية. إنه المتلقّي للمكتوب بقدر ما يمتلك من حساسية لا يحوز أيّ منا قدرة الحكم المسبق على مداها، وبالتالي مدى مشاركته في استكمال النص المنجز على الورق.

مُتعة الحوار

هل يكفي النص الإبداعي لأن يشكل تبياناً كاملاً أو شهادةً كافيةً للمستوى الذي يتحلّى به صاحبه من حيث الوعي الكلي على العالم، أو من حيث العمق الثقافي والمعرفي؟
قد لا يحتاج الوعي والعمق الثقافي إلى ما يبينهما، خاصة إذا كنا بصدد مبدعين يكتبون الشعر والرواية والقصة؛ إذ يتمّ الإكتفاء ، عادة، بنصوصهم في حقول تخصّصهم ما دمنا نقرأ هؤلاء في الأطر الكتابية المذكورة على نحوٍ أساس. وهذا بذاته (من جهتنا كقراء، ومن جهتهم كمبدعين ونصوص) يفي بالغرض المعلن من العلاقة القائمة بيننا كطرفين نعيش حالة التفاعل لحظة الركون إلى الكتاب على هيئة نصوص مجنّسة كانت هي سبب التواصل بيننا وما تزال.

كما قد تتضمّن النصوص ذاتها، عبر جملة مكوناتها الفنيّة ككتابة.. وطبيعة المناخات أو العوالم قيد المعالجة داخل النصوص؛ قد تتضمّن هذه وتلك (من غير تفريق بينهما أو فصل لأحدهما عن الآخر) هذا التبيان المطلوب عن الوعي والعمق، ولذلك فلا حاجة لمزيد من أي مصدر لكي نعرف أكثر.

وكذلك هنالك القناعة بما يعني الاكتفاء بما بين أيدينا من نصوص إبداعية، في شئى تجنيساتها، طالما المراد الأول قد تحقّق من خلال المتعة المطلوبة من هذه النصوص، أما عدا ذلك فليس بذى بال كونه يقع خارج النص ويُعتبر حاجة زائدة.

.. فهل المتعة التي نستخلصها من الإبداع الجميل المجنّس هي غايتنا جميعاً؟

وهل هي ، وحدها، ومعزل عن صاحب / صاحبة الإبداع ما يتوقّف عندها فضولنا الثقافي والمعرفي ، وتوقنا لأن نتعرّف أكثر على ماهيّة البئر التي يمنح المبدع / المبدعة العوالم والمناخات منها.

وهل الشعراء أو الروائيين وكتاب القصة هم مجرد (كُتّاب) لنصوص جيدة السبك وعالية التقنية ورفيعة المستوى ، أم ثمة أرضية من الوعي والثقافة تمّ البناء عليها كي يصير لكتاباتهم توصيفاتها الناتجة عنها؟

إنّ الإجابة على هذا السؤال الأخير متوفرة في سياق منطق (تحصيل الحاصل)، غير أنّ وسائل الوصول إلى البئر والاستمتاع المعرفي بالمخزون المائي إنّما هي وسائل متعدّدة. ومن بينها السير الذاتية ، والمذكرات، والكتابات عن المبدعين، وبعض النصوص الواضحة في اعتمادها على التوليف الشخصية لكتّابها. ذلك كله صحيح، لكنّه، في الوقت نفسه، يتسم بالدقّة النسبية ويكثر أو قليل من الابتعاد عن كُنه التساؤلات التي تجول في أذهان البعض منا.

لذلك: ورُما بسبب نزعة خاصة بي ، أرى أنّ الحوارات (الأكثر من صحفية سريعة) التي تُجرى مع المبدعين، تكون ذات حفرٍ نوعي في الوعي المتوفّر لدى المبدع/ المبدعة بحيث نرى من خلالها ضرباً من (السجال

الفكري) المفقود في داخل النصوص الإبداعية ذاتها. كون الأخيرة غير معنّية بهذا القدر من الكشف عن أعماق خاصة نظراً لانخراطها في معالجات أخرى – وإن كانت تمتح من الوعي على نحو ما.

ثمّة متعة مختلفة تتأتّى من قراءة لضرب من الحوارات، مع مستوى من المبدعين، ومن خلال أسئلة يطرحها صحفيون هم مثقفون في الأصل وأصحاب أسئلة تتعدّى المهنة وتقفز فوق منظور (ما يطلبه القراء) والذي يكون غالباً صدى لضجة إعلامية شعبية سببها ثقافي – فكري في الأساس. فالمتعة التي أشير إليها ذات وقع مُغاير لتلك التي يخلقها الإبداع الفني المجنّس. إنّها متعة مراقبة الذكاء في فهم العالم فهماً يعبر عن نفسه بلغة مباشرة لا تحتمل التأويل أو فوضى التفسيرات. إضافة إلى ميزتها في كشف رؤية المبدع إلى إبداعه وإبداع سواه، أو رؤيته إلى مسألة الإبداع بعامة، فتستقيم الصورة التي وضعنا المبدع وكتابات في إطارها، أو نراها وقد جنحت باتجاه تخوم ما كانت قيد الخاطر والاستنتاج.

في الحوارات مع المبدعين – الفنانين – المثقفين نقع على المستوى الفكري والتأفلي لهؤلاء، وبذا فإننا نعيش معهم تجربة جديدة قوامها لغة تقول العصر- شاهدة عليه وعلى نحو مباشر من جهة، وتؤدي إلى ردف نصوصهم الإبداعية بثراء نقوم نحن، كقراء، بإضافته فنقرأ ما خفي علينا أحياناً، وتلك جهة لا شك في أهمية توطيدها للنصوص فينا.. أو خلخلتها رُبّما.

الباب الثاني

الكتابة في منطقة الظلال

الأدب حين يتأرجح

كثيراً ما يضطر الواحد منا لأن يتوقف حيال أحكام مطلقة تقارب الفتوى القاطعة في شأن لا يحتمل الحسم، بسبب من طبيعته أو طبيعة تكوينه، أو هو يندرج في تصنيفات خارجة عن منطق كلمة البث الأخيرة. والأدب، ضمن منظومة المعطى الثقافي، كان من الشؤون التي خضعت لهكذا أحكام في أزمان أو فترات أسبغت عليها ظروفها العامة علامات نافرة ميزتها عن غيرها بحيث أخضع لسياقها واكتسب من طيفها المتعدد لونه الفاقع، أو سمته الأكثر بروزاً وطغياناً.

هكذا، وعلى هذه القاعدة، بتنا نرى الأدب وهو يتأرجح حائراً بين مفهومين رئيسين يتجاذبانه فيكاد يتحوّل إلى لغز غامض في أذهان عدد كبير من أصحاب التوق للدخول إليه وفهم حركته على خريطة الواقع المتحرك.

فثمة المفهوم القائل بأن الأدب واحدٌ من العوامل المساعدة على فهم العالم وتفسيره، مما يتطلب توفره على المعرفة وعناصر الاستنارة الفكرية يضيفها إلى حصيلة القراء.

وثمة، في خطوة لاحقة مهتدية برؤية ماركس للفلسفة ودورها،

المفهوم الداعي بأن يكون الأدب فعالية من فعاليات تغيير العالم وتثويره، مما يستدعي تضمينه لشحنات من التحريض.. والتوعية.. وإعلان الموقف على نحو واضح لا لبس فيه.

لعلني لم أخرج عن الإطارين العامين لهذين المفهومين، رغم إدراكي للتبسيط الشديد في كيفية إيرادهما، وظلال الفجاجة التي تلبسهما بسبب ذلك.

عند التأمل بهذين المفهومين لا بدّ وأن نخرج بعدة استنتاجات. غير أن الأبرز، كما يبدو لي، هو اشتراك المفهومين في موضوعة الأدب داخل إطار المنفعة أو الاستثمار. كيف للأدب أن يخدم الأهداف المرحلية، وفقاً لتغيّرات وقائع العصر وانسجاماً مع صعود الطبقات/القوميات/الوطنيات، وانقياداً لفحوى شعاراتها، واستتباعاً لمصالحها الوليدة وصراعاتها الداخلية والخارجية. كما أن نظرةً مشتركة كهذه إنما تعني، فيما تعنيه، الاكتفاء بالأدب كمعطى عام يتم تناوله من خارجه وبمعزل عن آلياته الداخلية المكوّنة له، مما يؤدي إلى ضربٍ من ضروب التغريب: تغريب الأدب عن بينته الخاصة ومناخه الحميم، والرمي به في لعبة لم يتأهل لها في الأساس، ناهيك عن عدم اشتراكه في صياغة قوانينها.

صار على الكاتب، بناءً على كل ما سبق، أن يستجيب في نصوصه لشروط يضعها صاحب الأيدولوجيا المستيس.. أو السياسي الذي يخدم توقيعات الأيدولوجيا في الحياة الاجتماعية. واستطراداً لبداية تتصف بهذا الفهم، وجد الكاتب نفسه عرضةً لتحديات جديدة لا تمت بصلة للخواص الفنية لنصه، بل لمدى مطابقة هذا النص مع المطلب المأمول واتساقه بحسب المنحنيات التي تجري فيها الأحداث.

وتتوالى الخطوات.

اقتحمت السلطة عالم الأديب متسلحة بـ (نزاهة) الغرض (التقدم الإنساني، الوطني، القومي.. إلخ) وأقدمت على جسّ نصوصه وفحصها لتتقن من التزامها بشروط ذلك التقدم – كما هي تراه طبعاً. وما يمكن لنا أن نتخيله أو أن تستعيده ذاكرتنا عن تفاصيل كثيرة خاصة بمرحلة معينة وأمكنة بعينها، يمكن لنا كذلك أن نفعل الشيء نفسه حيال مراحل وأمكنة أخرى – في الماضي وفي الراهن الحاضر أيضاً ما يزال.

وسط هذه (اللعبة) يقف المرء بين قطبين هما المثالية من جهة، والواقعية الصلدة من جهة أخرى. هي مثالية في الجانبين: في جانب الأديب الذي ينزّه كتابته عن الغرض المرحلي ليرها تستأنس بالجوهرى من وجوه الإنسان في كافة الأزمان. وفي جانب الأيدولوجي الذي يرمي إلى بناء يوتوبيا وفقاً لمواصفات التعاليم المبسطة التي رشحت إليه من الكزاسات الشعبية، أو الدروس المستفادة من المجلدات المهيبة.

وهي واقعية في الجانبين كذلك: فمن جانب الأديب تتمثل الواقعية في تفشّيها داخل نصوصه، إنما عبر موشوره الخاص وزاوية الرؤيا الفردية التي يمتلكها. وهنا يقع الصدام؛ إذ أن واقعية الأيدولوجي تتمرأ على صورة مغايرة ليست هي غالباً، إن لم يكن دائماً، ذات الصورة لواقعية الأديب.

وتكون محاكمات شتى في صنفها من سياسية، ونقدية موجهة، وحتى تخوينية قد جرت وتمّت بمشينة السلطة بوجهيها: السياسي السلطوي، والأدبي السائد بقوة الدفع من الأول. وتكون الضحايا قد سقطت على المستويين: مستوى النصوص (المحرقة)، ومستوى الكتاب كأفراد تمّ تغييبهم بكافة المعاني.

كل هذا حدث ويحدث في مراحل زهو المثاليات وافتخارها بالسيادة المكلّلة بالأيدولوجيا المكتملة، أو بتلك المهجنة أو الناقصة أو المشوّهة. لكنها جميعاً، وانصياعاً للمنطق القائل بوجود وجه آخر لكافة جوانب الحياة؛ فإن الواقعيّات الأرضية تحفل بنقيض مثالياتها التي خلقتها: تحفل وتضجّ بآلاف ضحايا ذلك الزهوّ الأعمى الذي لا يرى كيف هو المسخ حين يصير حالة عامة.

ومع هذا، فلا يزال المسلسل الطويل الطويل يتتابع عن حكاية المثاليات – اليوتوبيا، والواقعيّات – السُوسُخ . أما الأدب ، فله أن يشهد ويستشهد بينما يزرع تحت وطأة وجوبات وإلزامات وإملاءات تأتيه من خارجه، لا بل تتمادى لتعطي شروطها في كيفية مطابقة آلياته الخاصة وفقاً لمشيئتها ذات الطبيعة الغريبة عليه.

قبة الحاوي

أعترفُ بأنني على غير إحاطة كاملة بجوهر ما اصطلح على تسميتها بـ (الرواية الجديدة). وكذلك بالمفهوم أو المفاهيم التي استندت إليها مجموعة الكتابات الروائية التي اندرجت في سياق هذا المصطلح. ولهذا كنت أتابع، أو أحاول أن أتابع ما يدور من جدال وسجال حول تلك الرواية الجديدة في صياغة نص روائي منقلب على سابقه ورافض له .

وأيضاً ، أعترف بأنني أقل في الإحاطة والإلمام بكنه (الاستفزاز) الدائم الذي أثار ويشير دوائر لم تنته من الجدل المتفاوت في درجة هدوئه أو تطرفه ، والمتمثل في عنوان صغير مختصر- هو (البنوية) .

هذان مثالان على نهجين إشكاليين (وهل من جديد لا يتسم بالإشكال ولا يدفع إلى إثارة الاختلاف!!) لا زالت الصفحات الثقافية المدرجة ضمن الدوريات والجرائد تمتلئ بمحاولات الكشف عنهما، والخوض فيهما ، كيما تنجلي الأسس التي رفعتهما إلى مصاف أن يكونا محاور فكرية – ثقافية – أدبية، تستفز العقل وتستحثه على أعمال قواه الاجتهادية والتحليلية .

وبغض النظر عن مدى جدة هذين المنهجين من حيث تاريخ النشوء والولادة. وبغض النظر ، أيضاً، عن (كم) الكتابات المطبوعة في نطاق الانشغال بهما ؛ إلا أن ظاهرة السجال الكاشفة عن أفق لم ينغلق بعد ، فيما يختص بعملية الحسم فيهما ، لدليل على امتلاكهما عناصر البقاء والاستمرار كل في حقله الخاص ، وكل في نقاط تداخله مع نخوم حقول معرفية أخرى . كما أن هذا لدليل آخر على امتلاك كل منهج عناصر توليدية تنتج بدورها تفريعات عن الأصل، تستند عليه وتمثل ، بالضرورة، امتداداً يحمل في سياقه روحها وبصمتها.

من هنا بتنا نسمع بـ (الرواية الجديدة الجديدة) مثلاً ، أو (ضد رواية – رواية الضد). كما بتنا نقرأ عن (البنوية التفكيكية.. أو التحليلية) وغيرها، مع كل ما يلتبس هذه المصطلحات من نقاط اتفاقية واقتراكية أدت إلى نشوء (اختصاصات) لها عوالمها المتسعة ضمن المنهج الواحد التابع ، بدوره ، إلى حقل واحد هو الرواية من ناحية، والنقد من ناحية أخرى . ولست أرى ، في هذه النقطة، غير اتساق وانسجام لا ينفصمان أبداً عن روح هذا العصر. المتصف بفسيفسائية المعرفة وتفتت الحقل الواحد المسطح إلى مجموعة من الحقول المنتهضة ذات الأعماق الغائرة .

على ضوء هذا ، وعلى ضوء الاتساع المذهل لرقعة الكتابات الوالجة في تفاصيل هذين المنهجين ، المكتوبة بلغات البلدان الضالعة في عملية استتار الطبقات تلو الطبقات فيهما، وعلى ضوء الحقيقة القائلة بعجز حركة الترجمة والنشر العربيتين عن مواكبة هذا التراكم المتتالي ، وبالتالي العجز عن الإحاطة بكل ما يستجد عنهما، أقول:

على ضوء هذه (الوفرة المتشعبة) من جهة، وهذا العناء وعدم

الإطلاع الكافي والوافي (خاصة لدى المثقف العربي الذي لا يجيد غير لغته) من جهة مقابلة، كيف يكون لكل (هؤلاء العباقرة) الجرأة الأدبية والإقدام الشجاع على الخوض في (أحقية) المناهج و(الفتوى) في مدى ملاءمتها لطبيعة ثقافتنا العربية (كأنما المناهج الفكرية — الثقافية تتكيف مع عقل وتتنافر مع آخر)? لا بل يصلون إلى حدّ التماهي مع سلطة القطع والبتر، إذ يستلون سيف (القرار) ويحكمون بأن (التاريخ) قد تجاوز هذا أو ذاك من المناهج!

إن استسهال النفي، والشطب، والسلب في الأحكام لا يشير، عند تحليله تحليلاً عميقاً — كما اعتقد —، إلّا إلى خواء لا يمكن تفسيره، مهما حسنت نوايا أصحابه، بمعزل عن شعور بالنقص مركب ومعقد يصل حدود المرض. بالإضافة إلى أنهم — أي أصحاب (فرمانات) النفي والشطب والأحكام السلبية — لا ريب ينطلقون من أرضية الخواء التي يتوهمون بأنها (حالة عامة) لدى (كافة القراء)، وبذا لا يتوزعون عن القيام بصولاتهم الـ (دونكيشوتية) زاعمين بأنهم يحاربون غيلاناً شريرين، في الوقت الذي يجولون فيه بين طواحين هواء لا يرصدونها خارج كهوف (أفكارهم).

أليس من الأجدى لهؤلاء ولنا كقراء نستقبل كتاباتهم ونجهد في قراءتها، أن تكون البداية هي بذل المجهود العلمي لتحصيل المعرفة الكلية الشاملة بالموضوع — المنهج الإشكالي، والإلمام به من كافة جوانبه كيما نتاح لهم، ولنا، فرص وإمكانات الاستنارة بحوار مسؤول يفرش المسائل ويبسطها بدلاً من أن يخلطها أمام العيون، مثل أشياء الحاوي الخارجة من قبعته ؟

لنعترف ، في البداية ، بأننا لا نحيط علماً بكل شيء .

وبعدها ، إن أردنا ، نمتلك الحق في مناقشة أي أمر لغاية نقضه .. أو التمسك به . ولكن
فلنعترف أولاً.

مساحات للتأويل

يشكل النص الأدبي عالماً بذاته. عالماً خاصاً يحتكم إلى شروطه من حيث الولادة، والنمو، والصيرورة عبر سرورة لا يستطيع الكاتب، مهما بلغت هندسته الذهنية في قدرتها، أن يتنبأ بمنحنياتنا وتحولاتها على الورق. هذا النص هو نص حديث — سردي، قصصي، وروائي، قطع وشائجه مع تقليدية الحكمة التي يحكيها (المؤلف كـلي العلم)، وذلك لأنه ببساطة إنما يكتب ليُعلم ويستكشف ويختبر ويحوز (معرفة ما) لا توفرها له وقائع اليوم الظاهرة.

إن عالماً يتصف بهكذا بداية ومتوالياتها، وفي حدوده المفتوحة أبداً، عالمٌ غير محسوم ولا يدعي توفير الإجابات القاطعة. ليس هو بالعالم الصلب، المحكم، الراسي فوق مجموعة من اليقينيات؛ لذا فهو عالمٌ قابل للتأويل. فبغير الوصول إلى الإجابة تبقى المساحات مشرعة على أسئلة برسم الجميع: جميع القراء.

كما أن الأسئلة المطروحة تعني، في وجه من وجوهها، اقتراحات للتأويل. ولعل هذه السمة اللاصقة بالنصوص الحديثة هي التي تضعها في

خانتين معاً: خانة الإستبعاد كونها تجافي مألوف القارئ الذي اعتاد إيجاد الإجابة في النص الأدبي — كأنما هو يبحث عن رقم ضائع لا يعرفه، فيكون النص كتاباً أسوءَ بدليل الهاتف أو الشركات. أو تدخل خانة المطلوب لأنها تطالب بحوار حر — ديمقراطي على نحو ما — وتدعو إليه، مقترحةً نتاجها ليكون أرضاً يبنى عليها ذلك الحوار.

عند المفترق بين هاتين الخانتين تتكشف ثانياً المجتمع.

هذه بداية لسؤال أطرحه على نفسي أولاً:

— ألا يشكل الفرد بذاته كائناً قابلاً للتأويل؟

ربما التماهي الحاصل بين النص الحديث وبين كاتبه أو مؤلفه (الفرد إياه) ما أغراني بطرح هذا السؤال. إذ ثمة أصرة لازمة قائمة، لا بدّ، تصل ما بين النص القابل للتأويل بسبب من طبيعة تركيبته، وبين الفرد الذي لا يملك وجهاً محسوماً من وجوهه سوى وجه الأسئلة.

ولكن: أهو التماهي أم الرغبة في أن يكون الأمر كذلك؟

بعيداً عن النص الأدبي المكتوب، وقريباً من الإنسان، نعاين شبكة متسعة من العلاقات المتخذة لنفسها شتى التصنيفات من اجتماعية، وتجارية، وثقافية، وقرابية، وسياسية، وزمالة عمل: علاقات ذات طابع اختياري محض، وأخرى مفروضة بوحى من الإندغام المجتمعي العام. وكلما تحرّك الإنسان — الفرد وسط هذه الشبكة كبرت فرص تعرّضه للتأويل. ثم فجأة، وعند مفترق ما في حياته بدافع منه أو بسبب موضوعي لا دخل له فيه، يكتشف بأنه ليس واحداً!

هو كثيرٌ ومتعدّد.

ليس لأنه أضطر لأن يتقنّع أحياناً (كلّنا نملك إحتياطينا الخاص من

الأقنعة): بل لأن الزوايا كثيرة والعيون تتربص من خلالها. تتربص لأنها ترصد، هكذا بطبيعية، فنحن لا نملك الحق بمطالبة الآخرين بأن يكونوا عميماً _ أليس كذلك؟ كيف يتم تقييم الفرد وسط هذه الشبكة، آخذين بعين الاعتبار ما نعتقد بأنه (مقياس القيم الثابتة) لدينا؟

تماماً كما هو الحال عند تعرض النص الحديث للوقوف في المفترق بين الخانتين: يتمزق بينهما بحيث تتبين، على جثته، ثنانيا المجتمع. وأي مجتمع؟ .. مزيج تلفيقات من أخلاقيات إنشائية هزأها مَطْعُ الألسن، وقيم لا نعثر عليها إلا في الخطابات الرسمية ذات الحصانة الموجهة لـ (العامة)، وإملاءات توجبها قوانين أن ثمة (فوق) بالمقابل من (تحت).. أو بالأحرى: (فوق) يتم التأكيد الدائم على أنه فوق الـ (تحت).

التأويل حاصل وواقع لا محالة، اجتماعياً مثلثاً هو أدبي خاص بالنص الحديث. غير أن تقريب المسافة بينهما ، في حالة التأويل هذه، تستدعي جملة تداعيات لا خيار لك في التحكم بها. فهي تباغتك من كل حذب وصوب (كما يقول عتاة اللغويين) ولا تترك لك ساحة لأن تمد يدك إلى احتياطيك من الأقنعة. انتهى! ها أنت في الإطار أخيراً.

أسف: ها أنت في الأطر كافة.

ولكن ، رغماً عن ذلك كله، يستطيع الواحد منا أن يطلق سؤاله: من أنا، حقاً ، بين هؤلاء جميعاً؟

وبعدها يمكنه، أيضاً، أن يسمع القهقهة الداعرة التي توصمه بـ: (أنت مشروع التأويل، وبإمكانني نقلك إلى أي إطارٍ من أي إطار) ، فنفهم حينذاك أن لا بد من الإطار، فنصمت.

عندما نتحدث عن تداخل الأجناس الكتابية في نص نفترض فيه الإنتماء إلى جنس بعينه، فإننا غالباً ما نحاكمه وفق معيار واحد، ألا وهو: مدى انحرافه أو ابتعاده عن مألوف هذا الجنس. فإن بقي مستأنساً بالمألوف، محافظاً على (أصوله)، مراعيّاً للحدود العامة المتعارف عليها وعلى وجوب احترامها بتكريسها ثابتاً مقدساً يجب عدم الخروج عليها؛ عندها يصير لهذا النص مشروعية انتمائه للجنس الملتحق به.

لدى تدقيقنا بالإطار الذي أشرت إليه، وعند مراجعتنا لجملة الحجج التي تَرِدُ ضمن المناقشة الهادفة تبيان الانتماء من عدمه - خاصة حجج الذين يرون في أنفسهم سدنة الأجناس الكتابية وحراسها المدافعين عن حياضها ومفاهيمها -، فإننا نقع على منطق واحد وإن اكتسى عدة لبوسات، إنه منطق المصادرة.

فالمصادرة، في الحالة العامة للمسألة قيد البحث، تتلخص في نفي النص المدروس خارج جنسه الكتابي الذي أعلن كاتبه أنه ينتمي إليه، أو منحه حق الإقامة والتجنس. ودائماً ما تجيء أحكام المصادرة هذه بناءً على

مفاهيم لم تعد تتسم بالرسوخ الذي كانت تتحلى به . مفاهيم باتت موضع تساؤل وإعادة نظر بسبب من تغيرات كثيرة أصابت الأسس الفكرية التي قامت عليها . وهي تغيرات (وهذا بعد ذاته يشكل طرافة ومرارة في آن) لم تحدث الآن ، وفجأة ، وعلى نحو طارئ .. بل تعتبر نتائج ومحصلة لسلسلة من قراءات مختلفة في نصوص أدبية خرجت من (بيت الطاعة) القديم وأسست لمغايرتها قواعد هي الآن ، في نهاية القرن ، توسمُ بكلاسيكية الحداثة .

أدرك بأن مفهوم الحداثة يستدعي جدلاً كلما إنجذبنا إليه صار أكثر غموضاً والتباساً . كما أدرك ، في الوقت نفسه ، أن ليس هذه المقالة هي مكان الجدل ولست أنا ، بكل صدق، من المؤهلين للخوض فيه . لكنني ، وربما بدافع الحسد ، وقوة الإدراك الأولي للأمور ، وتحسني لمواضع المغايرة في الكتابات المعروفة ؛ أقول : لكنني ، وجرياً على سنن النقاط السالفة وما تواضع عليه المشتغلون بالعملية الإبداعية ، أتخذُ كغيري من رواية جيمس جويس (يوليسيس) مثلاً للحداثة في كتابة الرواية ، ومدرسة يصعب على أي كان تجاوزها أو عدم الوقوف عندها .

لا شك أن (يوليسيس) ما زالت ، حتى اليوم ، تشكل بنيتها الجديدة والصادمة ، وتنوع طرائق السرد فيها تحدياً لجملة مفاهيم نقدية مؤطرة بتركة هائلة قوامها التفكير التقليدي .. والذائقة المستريحة إلى المنجز المألوف .. ومحدودية الرؤيا لدى كُسالى القراءة والنقد . غير أن هذا كله لم يحل دون (يوليسيس) وشريحة من أصحاب الرؤى المختلفة . لم يحل دون إقامة حوار (معها) يهدف إلى (فهمها) والقبض على (الروائية) فيها ، رغم توسيعها الملحوظ والكبير لهاמש الجنس الكتابي المنتمية إليه ، أو بالأحرى بسبب عمليات التوسيع هذه .

ومن بين مطالعائي القريبة وقعت على حوار قديم أجري مع الأرجنتيني (بورخيس) ، كان جويس وطبيعة كتابته واحداً من المفاتيح المؤدية إلى عالم بورخيس (المتاهي) من أجل فهمه واستيعاب الخلفيات الفكرية والفنية التي انبنى عليها وعبر عنها .

لقد كانت قراءتي للحوار بمثابة الاكتشاف . اكتشاف أن اللغة بمقدورها أن تبني عالماً روائياً هي قوامه ، وليس الحدث ، أو القضايا والمسائل ، أو الأماكن . إنَّ هذا لا يعني ، في الوقت نفسه ، خلو (الرواية) من ذلك كله ، إلا أن عنصر اللغة بفتنتها وجمالها قادرٌ على إشادة بنية جديدة ، سردية وذات جوهر روائي كذلك .

كان الاكتشاف مصدر بهجة ذهنية لأنه ، ولا أخفي هذا ، قام بتزويدي بدرع نقدي إضافي يقي نصوصي من تهمة خروجها على جنسها الروائي والقصصي- (السردية) لأنها تشغل باللغة الشعرية أساساً ، وتشغل عليها درجة أن وصفها أحدهم بأنها (فائض لغة) !

وبسبب من حماسي لمستوى الذكاء وعمق المعرفة ، قمت بترجمة الحوار عازماً على نشره ليكون وثيقة يُعتدُّ بما جاء فيها.. حتى وإن جلبت معها اختلافاً (أوليس هذا من ضرورات الحوار؟).

لاستكمال المقالة بما ينسجم مع مقدمتها ، سأورد هنا إجابة (بورخيس) بما يخص اللغة في رواية (بوليسيس) . فهو يقول :

(.. بذلت ما بوسعي من أجل التقدم في قراءة صفحاتها ، وفشلت بالطبع . على أية حال : لاحظت منذ البداية بأنني حيال كتاب معذَّب على النحو عجيب . ولكن ، كتاب ماذا ؟ سألت نفسي . وكنت كلما فكرت ببوليسيس لا تخطر لي الشخصيات أولاً ، بل الكلمات التي تنتج هذه

الشخصيات . لقد أقتعني هذا بأن جويس شاعر في المقام الأول . كان يعمل على صوغ واستخراج الشعر من داخل النثر ، إضافة إلى أن اكتشافي لشعره رشخ عندي هذا الرأي . عندما أفكر بروائيين أمثال تولستوي ، وكونراد أو ديكنز ، فإنني أفكر بشخصياتهم القوية أو بحبكاتهم ، أفكر بالقضية التي تتضمنها حكاياتهم . لكنني مع جويس ينصب تركيزي على صياغات وكلمات اللغة ذاتها ، على تلك الجمل الموسيقية التي لا تُنسى والتي تجاهد لأن تبلغ حالة الشعر . الآن ، بعد ستين سنة على أول لقاء لي مع جويس ، ولدى استرجاع كتاباتي ، ينبغي عليّ الإقرار بأنني كنت أشاركه على الدوام افتتانه بالكلمات ، الاشتغال على لغتي ضمن صيغ شعرية في جوهرها ، مستخدماً المعاني المتعددة للكلمات ، ومستمتعاً بأصداه أصل الألفاظ ورنينها اللانهائي . فشخصياتي ليست غير حجج للعب بالكلمات ، للدخول في العالم الخيالي للغة . إنَّ هاجس جويس باللغة جعل منه كاتباً في غاية الصعوبة إنَّ لم يكن مستحيل الترجمة . إنَّ كلماته ذات التركيب التناغمي تتساق على نحو أفضل مع اللغات الأنجلوساكسونية أو الألمانية . لقد قام جويس باستخدام النثر لينتج شعراً ، وأعتقد بوجود قراءة كافة أعماله على أنها شعر) .

حسناً . لقد تساءل بورخيس عن هوية (يوليسيس) : (كتابٌ ماذا؟) . لكنه ، برغم التساؤل ، لم يمنح نفسه حق المصادرة بطرد النص من جنسه المنتمي إليه .

الشخصيات . لقد أقتعني هذا بأن جويس شاعر في المقام الأول . كان يعمل على صوغ واستخراج الشعر من داخل النثر ، إضافة إلى أن اكتشافه لشعره رشح عندي هذا الرأي . عندما أفكر بروائيين أمثال تولستوي ، وكونراد أو ديكنز ، فإنني أفكر بشخصياتهم القوية أو بحبكاتهم ، أفكر بالقضية التي تتضمنها حكاياتهم . لكنني مع جويس ينصب تركيزي على صياغات وكلمات اللغة ذاتها ، على تلك الجمل الموسيقية التي لا تُنسى والتي تجاهد لأن تبلغ حالة الشعر . الآن ، بعد ستين سنة على أول لقاء لي مع جويس ، ولدى استرجاع كتاباتي ، ينبغي عليّ الإقرار بأنني كنت أشاركه على الدوام افتتانه بالكلمات ، الاشتغال على لغتي ضمن صيغ شعرية في جوهرها ، مستخدماً المعاني المتعددة للكلمات ، ومستمتعاً بأصداه أصل الألفاظ ورنينها اللانهاي . فشخصياتي ليست غير حجج للعب بالكلمات ، للدخول في العالم الخيالي للغة . إنَّ هاجس جويس باللغة جعل منه كاتباً في غاية الصعوبة إنَّ لم يكن مستحيل الترجمة . إنَّ كلماته ذات التركيب التناغمي تتساق على نحو أفضل مع اللغات الأنجلوساكسونية أو الألمانية . لقد قام جويس باستخدام النثر لينتج شعراً ، وأعتقد بوجود قراءة كافة أعماله على أنها شعر) .

حسناً . لقد تساءل بورخيس عن هوية (يوليسيس) : (كتابٌ ماذا؟) . لكنه ، برغم التساؤل ، لم يمنح نفسه حق المصادرة بطرد النص من جنسه المنتمي إليه .

براءة اللغة

في محاضرة للدكتورة فادية الفقير ألقتها قبل سنوات على هامش معرض الكتاب الأردني الأول، وكانت عن مستقبل الحركة النسائية، جاءت ضمن حديثها إشارة إلى ضرورة (تنظيف اللغة). كان القصد من تعبير (التنظيف) إعادة المعنى المحدّد للمفردة حين كتابتها وحين النطق بها. ذلك المعنى الذي طمسته السياقات والموضوعات الهاجمة على المفردات لتحرفها عن مدلولاتها اللغوية وتحيلها، بالتالي، إلى مجرد أدوات تستثمر لخدمة طروحات مشوّهة أحياناً، أو تُرَصّف إلى جوار بعضها بعضاً لتشكّل موضوعاً بلا موضوع أحياناً أخرى، أو لتتطوّر بخطاب مفرغ من أي مغزى سوى فراغه نفسه!

هكذا، واستطراداً لأول الخيط الذي استلفته من الدكتورة فادية الفقير، أرى كيف تجري عمليات تسليع اللغة والتعامل معها إسوة بالمواد الاستهلاكية، أو حتى كالتعامل مع المادة الدعائية المبالغية في كل شيء، ومن النقيض إلى النقيض، لتتحول بعدها إلى كائن مشوّه مشكوك فيه يدعو ، مع مرور الزمن، إلى بحث السخرية والتندر.

والحال هذا لا يقتصر على الحياة العربية في استخداماتها المحرّفة للغة في جميع جوانبها من سياسية، واجتماعية، واقتصادية، وثقافية؛ بل يبدو أنه وباءٌ يتفشى في كثير من المجتمعات والقارات والثقافات المختلفة. فغابرييل غارسيا ماركيز يقول في واحدة من المقابلات الصحفية التي أجريت معه ، أنه يبحث عن كلمات مختلفة، مفيداً بأنه يحقت الخطاب السياسي لأن كلمة من مثل (الشعب) فقدت معناها ، موضحاً: (علينا القتال ضد اللغة المتحرّجة، ليس فقط في حالة الماركسيين الذين حَجّروا اللغة أكثر من غيرهم، بل وفي حالة الليبراليين أيضاً. فـ (الديمقراطية) كلمة أخرى من النمط نفسه. يقول الأمريكيون أنهم ديمقراطيون، وكذلك السلفادريون والمكسيكيون. أي شخص يستطيع تنظيم انتخابات يقول إنه ديمقراطي).

إن تسليع اللغة وتشويهها بحرف مفرداتها عن معانيها المحددة، عند استخدامها في التعامل العلمي الخطابي والرصين (ولا أقصد قطعاً الولوج في هذا داخل النصوص الإبداعية الواعية تماماً لكيفية الحرف وللقصص منه على المستوى الأدبي)، إنما هو الوجه الآخر والمكمل لتشويه الوعي العام وخلط الأوراق بحيث يصعب بعدها التمييز بين المواقع المختلفة لمستخدمي اللغة وتبينها على حقيقتها؛ إذ يتساوى الجميع في التزلج على السطوح الملساء بينما يصدحون (بالنشيد الواحد)!

فالخطاب الثقافي بمدلوله الشمولي – المعرفي بات عرضة لكافة أوجه التشويه، إما بقصد إفراغه من محموله فلا يبقى منه سوى المفردات الشائعة والمباحة للجميع ولجميع الأغراض، فتتعدم بذلك المسافات الفاصلة بين خطاب يدعو إلى وعي جديد ، وآخر يكرّس نفسه لتقديس الوعي الراهن.

أو يكون، وبناءً على كل ما سبق، حجاباً حاجزاً يتخفى وراءه (جيش المرتزقة) من المثقفين القادرين بواسطته على تبرير بهلوانيتهم باللعب على حبال السلطة .. أي سلطة.

ثمة علاقة لا شك فيها بين (تنظيف) اللغة وإعادتها إلى براءتها البدائية الأولى، و(تنظيف) الوعي العام الذي أصابه الالتباس بسبب تلك التشويهات اللاحقة بالمصطلحات ذات المدلولات المحددة. فالوعي الملتبس لا يكون كذلك نتيجة الافتقار إلى المعلومات والبيانات فقط؛ بل هو ملتبس لأن المصطلحات الواجب أن تتحلّى بالمعنى الدال، كشيعة متفق على اتجاه إشارتها ، باتت مانعة رجراجة وغير ثابتة بحيث تشوّشت شيفرتها في الأذهان، وفقدت قيمتها كإشارة واضحة على معنى واضح.

إذن، وللمحد من الالتباس الناغل في هذا (الوعي/اللاوعي)، تتحول مهمة تنظيف اللغة إلى ضرورة تتعدّى المجال القاموسي العلمي لتتصل بنمط تفكير أبناء الثقافة الكبيرة وحياتهم. تصبح ضرورة لها تماسها المباشر بتشكيل الرأي العام وكيفية توجيهه، وإلى أين، ولخدمة أي من القضايا.

ليس هنالك من مجانية عند خلط الأوراق عبر لغة منزوعة المعنى. كل شيء بمقدار، والذي يصرّ على التعامل مع لغة متأكلة المحمول هو نفسه كائن مفرغ من أي معنى .. سوى الالتباس. فبدلاً من أن تكون اللغة أداة مساعدة على التعبير عن موقف، تتحوّل إلى وسيلة للتنمويه وإسقاط هذا الموقف في دائرة الغموض وفوضى المعاني.

الإنسان ذو البُعدين

(لا شيء يحدث هناك ، في الخارج. كل الأشياء إنما تقع هنا، في الداخل.)

كتبْتُ كلاماً شبيهاً بهذا كاستهلال في روايتي (أعمدة الغبار) قبل سنوات. و أعتَرَفُ الآن بأنني ما كنتُ على وعيٍ كامل وكُلِّي بالبُعد الذي توحيه مثل تلك الكلمات. ثمّة ما هو أقرب إلى الإحساس بالمعنى، أجل: ليس إدراكاً متأنياً ينصبُّ بارداً على الورق، بل إنه (الإحساس) بالحقيقة أو وهمها. ولم أسأل يوماً أو أتساءل، إذ اكتفيتُ بهذه الخلاصة المكثفة ونشرتُ في نفسي طمأنينةً اليقين بأن القادم من الأيام يتكفل بتسوية المسألة وإنضاجها على النار الهادئة.

اشتعلت نيرانٌ كثيرة، وشبَّت حرائق أكثر، وانصرمت أعوامٌ عديدة... لكنّ شيئاً لم يحدث هناك، في الخارج، وبقي (الإحساسُ بالحقيقة) إحساساً يوالي تخمره داخلي دون أن يحقق إنجازاً ذهنياً يريحني (يريح وعيي على نحو أدق) فأستكينُ إلى برودته الصلدة أو صلاته الباردة.

ليست لعبة. هي ليست لعبة على الإطلاق كذلك التي نمارسها أحياناً (جميعنا) حين نعجز عن تصريف مشاغلنا الرئيسة، فنتلهى باختراع قضايا لا جدوى من ورائها كيما نبرر لذواتنا تحققها المرئي العابر. أو حين نفشل في تذليل معضلات ما هو مطروح على وعينا من قضايا ، فنهربُ إلى الأمام عبر (فبركة) قضايا تتسم بـ (الفساد المنطقي). فأن تشعر بحقيقة ما بغير قُدرة على رفع شعورك هذا إلى مرتبة البرهان العقلي المُنضد والمرتب ؛ فتلك واحدة من إثباتات العجز الإنساني في إنجاز التوازن المطلوب داخل عالمي الفرد الواحد.

حسناً؛ ذاك إقرارٌ بنقص. لكنه، في الوقت نفسه، كُشِفَ لحقيقة جاءت هكذا بلا تدبير مُسبق. جاءت ضمن متواليات المنطق عندما يؤلّد مفاصله مفصلاً إثر مفصل... وتلك خلاصة ذهنية عقلية بلا شك.

ما الذي أرمي إليه بعد كل هذا؟

ربما، ببساطة، أننا لسنا دائماً بحاجة إلى وثائق دامغة ومعلومات جديدة كي نصل، من خلالها ، إلى قُدرة الإمساك بحقيقة من الحقائق المحيطة بنا. إذ يكفي بعضنا مجرد (الإحساس) بمصادقية ما يحدث في دواخلنا حتى نستريح إلى خلاصة الرأي. ذلك بُعد من أبعاد الذات الإنسانية التي، ورغم توقها العنيد لأن تنجز تكاملها الوجودي، ترضى في بعض محطاتها بالنصف: نصف امتلاك، وليس نصف وجود أبدأ.

لكنْ حالة التداعي لا تتوقف عند حد، ما دامت الذات تحيا وتتفعل، فتولد الحركات المجتهدة في تفسير النقص البشري والمجتهدة، أيضاً، في اجتراف الردود كالسريرية التي تتمثل أهميتها ، في رأي لوي أراغون، في وقوفها عكس التيار، وطموحها إلى اقتلاع العادات المترسخة التي تحولت نوعاً من النواميس الطبيعية في ذهن الناس.

هكذا هي الأمور إذن — أحياناً.

أن نجثت الراسخ فينا من مفاهيم تحولت إلى ضربٍ من القوانين الطبيعية، لنستبدلها بأخرى تكون الأصلح أو الأنسب لوصف العالم: وصف العالم قبل الإقدام على فهمه.

كيف يكون هذا؟

بحسب أراغون إياه: (نحن أمام اكتشاف الأعماق، حيث تثب هالات الصور والرؤى، السورالية أرادت الغوص بعيداً في الوعي واللاوعي، وبلورت مفهوماً للكتابة التي تجسد هوس المادة اللفظية. لكن استخراج المخزون اللفظي من مجاهل العقل الباطن لا يتحقق من دون طلب العون من الوعي. العقلانية واللاعقلانية تتآلفان على شاشة التائق الذهني. السورالية زاجت بين المفهومين.)

إنَّ الجنوح صوب اللامسوك فينا وفي العالم — الأثري المضاد للمادة وللتعيين يُشكل إعادة اعتبار لوجه من وجهي إنسانيتنا؛ وجه تغلّبت عليه قوانينُ المادة الصارمة وأبعدته، كأنها هو أسطورة من أساطير الإنسان البدائي، ونفته: نفته من حيِّز الإنسان، ونفته من حيِّز الوجود.

ليس السورالي أراغون الوحيد الذي عمل على إعادة الاعتبار لهذه الوجه، لكن أرنستو ساباتو كذلك فعل هذا — وإنَّ بطريقة أخرى ووفق أسلوب مختلف. ساباتو عالم الرياضيات والضليع في وجوبات الذهن البارد.

أعودُ إلى مُفتتح الكلام: لا شيء يحدث هناك، في الخارج. كل الأشياء إنما تقع هنا، في الداخل. ففي الداخل ينكمشُ الإنسان وينمسخ . وفيه، أيضاً، يتمدّد الإنسانُ ويطاول السماوات كلها. أما الخارج فمحضُ

مادة لنا- مسرح لأفعالنا، مسرح لبطولاتنا ونذالاتنا - مسرح يشهد علينا.

لستُ سريالياً، لكنني أقفُ تجاه الخارج بندية الإنسان في: بالإحساس وبالوعي معاً . فالواحد

منا إنسانٌ ببعدين إثنين (على الأقل)، لا كذاك الذي دانه هريبرت ماركوزا ووصفه في كتابه

(الإنسان ذو البعد الواحد) .

هل يحدث حقاً؟

كانت المرة الأولى مجرد جملة خاطفة بمثابة الاستهلال لروايتي (أعمدة الغبار)، هي: (لا شيء يحدث في الخارج).

حين كتبته وقتذاك، اختلط في داخلي مزيجٌ من الشعور والإدراك بأنّ ركاباً كبيراً شكّلتهم التجارب والملاحظات قد انفجر ، هذه المرة، على هيئة إعلان يتوجب عليّ أن أوضّحه: أن أوضّحه لنفسي أولاً، لأنني ما زلت أؤمن بأن الإنسان هو القارّة غير المكتشفة بعد — تماماً ، وبذلك هو القارّة الأكثر غموضاً. وكى نصل إلى فضّ مكنوناته وأسراره الخافية عليه هو نفسه، فإنّ علم النفس بالتضافر مع علم التشريح بالتعاون مع أعمق الفلسفات لن يأتوا بنتيجة معقولة تعزّي هذه القارّة وتنير ظلماتها الخبيثة.

أيكون الأدب والفن الطريق إلى سر الغامض فينا؟

ليس من إجابة واحدة شافية ، بينما في الخارج — عكس ما قالته الجملة ، أو ما قلته خلالها — ثمة أشياء وأشياء تحدث ؛ فلماذا إنكار هذا كله كأنها المسألة لا تعدو المخالفة المتفذلكة ؟

من غير التوفّر على تصوّر مسبق واضح ومرتب، وحيال تفكّري بكنه

الجملة وما تدلّ عليه، رُحّت أرسم ما يُشبه السيناريو للحدث (أي حدث) لأرى إن كان وقوعه الفعليّ في الخارج هو ذاته وقوعه الحقيقي في الداخل – داخلي أنا. وبذلك لاحظت أنني استعنت باللغة للتفريق بين وقوعين مختلفين للحدث الواحد. فبينما استخدمت مفردة (الفعلي) عند الوقوع الخارجي ، وجدّثني أستخدمُ مفردة (الحقيقي) لدى وصفي للحدث الواحد عند وقوعه في داخل الإنسان – داخلي أعني.

إذن، هنالك ما هو فعليّ لا سبيل لإنكاره ، ومع هذا فإن وجهه الحقيقي ليس في مكان وقوعه، وإنما هو ، بناءً على هذه القراءة، يتحرك ويرتسم داخل مَنْ يتلقاه وينفعلُ به أو يتفاعل معه.

هكذا نكون نحن، ويكون العالم أيضاً، في حالة تشكّل وتكوين دائمين بأثرٍ متقدم على الحدث الأول الذي لا يعدو كونه المادة الخام لحقيقته المتبلورة، كالجوهرة تحت طبقات التراب، في مكان آخر. وربما من خلال هذا السيناريو يمكننا فهم مقولة (أنا لا نكتملُ إلا في عيون الآخرين)، أو (نحن نتاج تصورات الآخرين غناً).

هل نحن، وكذلك العالم، فكرةُ الآخرين وقد تلبستنا فصرنا كما يريدون لنا أن نكون؟ مَنْ بمقدوره أن يجيب على بساطة هذا السؤال من غير أن يقع في فخاخ نصيبها لغيره، فكان أن بات هو الطريدة ؟

إذن: هو الأدب والفن مكان الحدث في مستقره وفي قرارته أيضاً. فالمدونة الفعلية تبقى فاقدة لوجودها، كالجوهرة تحت التراب وطبقاته، إذا لم يتوفّر لها من يقوم بقرائها. فالقارئ هو الموجد الحقيقي للمكتوب ، بينما كاتب المكتوب هو مُوجده الفعلي.

كأنما نتكلم عن العلاقة الكائنة بين النص والقارئ ، وآلية القراءة الثانية لبيانات لا تقع أرقامها في حيز مفهوم بغير شريك آخر لوضعها.

إن الحدث، ضمن الجدلية المشار إليها، لا يكون والحالة هذه إلا في الداخل حيث تتم قراءته بعد معانيته كما هو ، وإثر تفكيكه وإعادة بنائه وفقاً للرؤية الخاصة لكل منا. إذا صح هذا الزعم فلا شيء ، حقاً ، يحدث في الخارج. إذ كل الأشياء إنما تقع في دواخلنا فيكون لها وجودها المتحقق .. بعد أن كانت مجرد (أفعال) محضة.

كأنما آلية الكتابة والقراءة هي ذاتها آلية العالم في حضوره وفق حالتين: حالة الوجود الفعلي (فعل من الأفعال)، وحالة الوجود الحقيقي (حقيقة من حقائقنا الداخلية).

هكذا نكون قد أعدنا تركيب وترتيب المسألة، أي النظر إليها من الطرف الآخر . فالنص المكتوب يقوم بتفسير مرجعيته الواقعية عبر آلياته ويخضعها لتأويلاته، والعكس — إن كنا صادقين — صحيح أيضاً.

(العالم) أو

(المناخ) الكتابي

بات من المؤلف أن نقرأ إفادات وإشارات عن (العالم الروائي) حين يكون الحديث خاصاً بروايات معينة، أو عندما يصير الحوار مع كاتب روائي ما بقصد الكشف عن جوانبات نصوصه. وما يتعلّق بالرواية والروائي ينسحب، كذلك، على القصة القصيرة وكاتبها / كاتبها. ثمّ تمتد بنا الذاكرة فنرى أن للشاعر عالماً أيضاً، وذلك لما نطالع قراءة نقدية أو تذوقية لمجموعة قصائد منشورة متفرقة.. أو مضمومة بين غلافي ديوان كامل.

وإذا أمعنا النظر أكثر في هذه المسألة، ودرسنا الحيثيات التي تتم الإشارة إليها والحديث عنها ، نجد أن هنالك تطابقاً كبيراً بين (العالم الروائي) وما يسمّونه (المناخ الروائي) وكأنهما هما شيء واحد بعنوانين مختلفين. ثمّ، وبقليل من المتابعة والتدقيق، نكتشف حقيقة أن المناخ هو العالم .. وزُما الاختلاف الوحيد بينهما يكمن في المصدر المترجم أو التفضيل اللغوي لهذا على ذاك.

فما هو العالم أو المناخ الذي تتحلّى به كتابة ما لكاتب/كاتبة ما؟

لا أخفي هنا تساؤلاً حقيقياً أحتفظ به قلماً أخرجته إلى العلن، إنْ بالكتابة عنه أو بالحوار مع آخرين بقصد فهمه والإمساك بمقوماته التي يتفق الجميع عليها، أو تجمع الأغلبية من الناس على أبجدياتها. غير أنني في تساؤلي الحقيقي لا أنفي توفري على مجموعة (ولو بسيطة) من الركائز أعتبر أنها تشكّل تفاصيل العالم أو المناخ الذي تتضمنه كتاباتٌ دون غيرها، وتتوفر لدى كاتب/ شاعر تخصّه لوحده ، أو يشترك مع سواه في التحرك داخلها.

أبدأ زاعماً بأنّ المكان ليس مرتكزاً أساسياً في تشكيل عالم خاص أو مناخ متميّز، بقدر ما هي الرؤيا الخاصة بصاحبها في النظر إليه وكيفية معالجته للتفاصيل التي يمتلئ بها والتي تقوم ، هي ذاتها، بإنشائه وتكوين ملامحه. فالحيّ الشعبي، أو البحر ، أو الحياة الريفية داخل القرية ليست بـ (مفردات) تقدر على تلوين عالم خاص بها إلا من الخارج، وعلى صعيد المظهر البرآني ليس إلا. لكنها، في الوقت نفسه، يُمكن النظر إليها على أنها (مادة خام) قابلة لأن تتشكّل على نحو له علاقة برؤيا ولغة وخبرة الكاتب / الكاتبة بحيث تتحوّل ، بسبب ذلك بمجموعه، إلى عالم خاص نستطيع الشهادة عليه وعلى صلته بصاحبه رُغم تكراره بتوفره لدى غيره.

وكذلك الأمر فيما يتعلق بـ (مفردات) أخرى رُبما تكون أصغر من المكان، لكنها ذات طاقة إحياء وتديل لا تقلّ عن المكان ، وأيضاً بشروط كيفية المعالجة المشتبكة باللغة والرؤيا. بذلك ، وتأسيساً على ما سبق، يُمكننا الزعم بأن تكرار (المادة الخام) عند كاتب/ كاتبة ما لا يعني مُلكيته / ملكيتها لها إلا ضمن حقيقة صبغها برؤيته / رؤيتها الشخصية. فكل ما هو خارج النض مُباح ومُتاح للجميع.

وبهذا المعنى هو عامٌ وخامٌ ينتظر من خصوصية الكتابة أن تسمه بها فيكون عنواناً لها..
وتصير مفجّرة له.

فالمرايا ، والغُرف المغلقة، والستائر المسدلة، والأثاث، والأدراج بجميع حالاتها، والشرقات،
والغيمة، والقمصان، وزمل البحر، والقواقع، والتوخذ الإنساني أو الغُربة وسط الجُموع، إلخ:
كل ذلك ليس إلا (مادة خام) تنتظر تحريكاً لها باتجاه كتابي له صلة بكلّية صاحب/ صاحبة
النصوص. إنها مفردات عامة وشائعة ومُشاعة؛ إنما كيف ننقّب فيها وماذا نستخرج منها؟
ذلك هو سؤالي الذاهب نحو قلب المناخ أو العالم الكتابي.

لذا؛ وبناءً على اجتهادي هذا، أجد أن تصريح الروائي حنا مينه القائل بأنه ونجيب محفوظ
هما الوحيدان بين الروائيين العرب يمتلكان عالماً روائياً، في حين يحتاج الآخرون إلى جُهد
ووقت وعمل صعب كي يوجدوا عوالمهم ؛ إنما هو تصريحٌ يفتقد إلى دقّة المعنى كما أفهمه.
إضافةً إلى أن يُعلّق أهمية تتصف بالمبالغة على (المفردة) الخارجية عنواناً لعالم لا يخضه
وحده، ويعتقد أن تكرار هذه (المفردة) في معظم الأعمال يكفي لأن ينبني عالمٌ خاصٌ به.

إزاء هذا التصريح ماذا نقول عن جُملة روايات إدوار الخراط مثلاً، أو جمال الغيطاني، أو
عبد الرحمن منيف، أو صنع الله إبراهيم، أو إبراهيم الكوني (فإذا كان حنا مينه قد ارتاح
إلى لقب (روائي البحر) استناداً إلى مفردته الأثيرة، فهل ينطبق هذا على الأخير كون الصحراء
مفردته؟!)، أو يوسف القعيد، أو حيدر حيدر، أو مؤنس الرزاز.. أو أنا حتّى (والعياذ بالله
من هذه الأنّا!) أقولها مضطراً رغم إدعائي التواضع أو العمل على صياغته داخلي؟

إنّ كلاماً مثل (كتبْتُ عن البحر قبل هيمنجواي) ، الذي أدلى به حنا مينه، يُشبه كثيراً ما يقوله كثيرون عن أنهم سبقوا آخرين بالكتابة عن ما هو أصغر وأدقّ كالمرايا، والشرفات، والغُرف المُغلقة. فهل هذا يكفي لأن يُشكل عالماً خاصاً بهم / بهن: ليس من حيث الأسبقية الزمنية .. بل بإيراد تلك (المفردات) أيضاً ؟

أرى أن مراجعةً ينبغي أن تجري لهكذا تصريحات تصل أحياناً إلى صدورها عن دائرة الوهم.

الكتابة أثناء النوم

أفيقُ أحياناً من شرودي (أعني انطماري تحت تفاصيل العيش اليومي) لأجلس إلى نفسي- أو أحتلي بالورقة محاولاً أن أكتب شيئاً عن الحقيقة: أو أن أخطف بعضاً من رصاصات الواقع الجلف قبل أن تُصيب صدغي لتقتلني: أو أن أدون شهادة فالتة من ضمير يائس يرغب في الموت بلا رجاء يحققه قبل ذلك أو بعده: أو أن أرسم بكلماتي المثلثة بي جُمع الطيوف التي تمرُّ خلال مرآتي نصف النظيفة لتكون كما هي ، ثم بُغْتَةُ أنساءل متفاسحاً (أنكون عند انكتابها بكلماتي هي التي كانت قبل أن تمرَّ في المرأة ، أم مثلما كان حالها داخل المرأة، أم هي التي استطعت اقتناص لونها الخاطف والمخطوف لحظة أن أجبرْتُ عيني على التحديق دون ارتعاش؟)

أهزأ ، كما الآن، من هكذا ثرثرة متفلسفة وأستغرب، في الوقت نفسه، كيف تواتيني الشجاعة لأن أتواثق إلى هذا الحد بإعلان شكوكي على الملأ - هكذا - دون خشية من تقرير أحدهم أو نقد آخر يقول عنه بأنه (نقدٌ بناء) ، بينما يرى في كتابتي مجموعة شكوك هدامة. لا بُدَّ وأنه فُكِّرَ قليلاً أو كثيراً في كونها (شكوكي أعني) تتصف بصديقي ما نسبي وأقرَّ بانها

كذلك : لكنه - مع ذلك - يملك يقينه الراسخ بأنها شكوكٌ هدامة ولا يمانع في مناقشة هذا الأمر عند الضرورة.

من ناحيتي ، لا أرى ضرورةً لمناقشة يقينه أو يقين سواه في هذا الأمر أو في غيره من الأمور . فانا ، بكل التواضع الذي أزعّمه ، لست بصدد (يقينيات) الآخرين بقدر ما أنشغل بتفحص شكوكي الشخصية عن أمور قد لا تعني سواد المجتمع الأعظم : لكنها تبقى أمور يومي الملّية بأشياء كثيرة.. والكتابة واحدة منها - متيقنٌ أنا من هذا على الأقل -

هكذا أعودُ إلى نقطة البدء : الكتابة واليقين.

هل نقومُ (نحن معشر- الكتاب) بكتابة اليقين ، أم تُرانا نحاولُ الإيقاع بالحقيقة وقد أغويناها بفتنة اللغة ؟

بين اليقين والحقيقة مسافة اختلاف في المعنى وفي الابتداء ، لكنها ، لدى الكثيرين منا ، مسافة غائبة وملغاة : إذ غالباً ما يتماهى اليقين بالحقيقة ليكونا وجهاً واحداً لعملة ننقشُ على وجهها الآخر ملامحنا نحن: نحن الأباطرة بلا منازع وقد بسطنا سلطاننا على كميات الورق ، نفتطع منه ما نشاء هبةً للشخصيات التي نلتقطها ، أو تلك التي نخلقها ، فتمتدُ ممالكنا وتمتدُ فنخالُ أننا حبسنا داخل حدودها كلاً من الجنة والجحيم ، وحركنا على تخومها معارك الخير والشر ، ثم نقف فوق أعلى جبلٍ نشرف منه على أحداث (الحقيقة) ونرصد مجرياتها بالتفاصيل التي تتلاحق وتتجسّد في مخيلتنا لنشهد ، في النهاية، أنه (اليقين) ينهض من ركام الذاكرة ويُعلن حضوره الأكيد!

المخيلة والذاكرة.

الحقيقة واليقين.

والواحد منا يُمارس (تجوال) هرمان هيسه بين هذه الأقطاب وهو محمّل بوهم السيطرة وكذبة التوازن ، لكننا – دون أن ندرك غالباً – نفتقد خُفّة هيسه في (تجواله) الوائق والرائق بين مجسماته المتناثرة على تضاريس الأرض الحقيقية . والقلة منا تعترف أنها لم تصنع ، في كتاباتها ، غير تمرير أشباحها المفكّكة والمتخبّطة تكاد تتعثر بفعل اهتزازات ستائر الوعي الحائر بينما ريح الشكوك تنسرب نافذةً من شقوق منازلنا المتصدّعة.

رُبما يكون التصدّع هو الوجه الأكثر جلاءً من وجوه الحقيقة.

تصدّع في المفاهيم نظراً للتصدّع الضارب بلا هوادة في أساسات بُنى حياتنا التي ما تزال (بروبوغندا المجتمع العفيف) تواصل بثّ وإرسال غنائياتها المطوّلة عن تماسكها الثابت منذ آدم الأول حتى الاندحار الأكيد لأدميتنا المذبوحة من وريد المحيط حتى شريان الخليج وبينهما يكون ملح البحر الميّت يلتصق فوق جثّة اليقين الصارخ في برّنة الحقيقة الغائبة عنا. لكن الحقيقة ملتصقة بنا كجلودنا – لا بل هي جلودنا ، إنما متقشّرة متهرّنة لا ينفعُ فيها حتى ملح البحر الميّت – فهل نحن نكتبها ، وبيقين مكابر؟ أم أنّ أحدا سيقف ليُعلن ، مثلما فعل هنري ميللر في حديثه المطوّل مع برادلي سميث : (ناضلتُ في البداية . قلتُ أنني سأكتب الحقيقة ، فأعني يا إلهي، وظننتُ أنني أكتبها . لكنني وجدتني لا أستطيع . لا أحد يستطيع أن يكتب الحقيقة المطلقة .)

هو مصيبٌ في نظرتِه هذا الهنري ميللر ، غير أن سؤالي أعلّقه وأدعه يرنّ ويصلص كأجراس القطيع السائب في ضباب مراعي الوعي : عن أي حقيقة نكتب ؟ وكما أوضح صاحبنا ميللر : فإنّ الحقيقة تقول بأنّ (في العالم مفكرين حقيقيين قليلين، وأننا جميعاً سائرون في نومنا .

نحن

نروي ما نسمع ، وما استعزناه من الآخرين . ليست لنا أفكار خاصة بنا).
ولأن الأمر هكذا ، أو ربما هو قريب من هذا ، فإنَّ هنري من ثرثري المتفلسفة يخفُّ
تدريجياً وأنا أرقبُ ، بلا ضجرٍ كامل، الساعة التي نكفُّ فيها عن السير أثناء نومنا، أو قُلْ:
عن الكتابة أثناء نومنا.

(*) الاحالة إلى كتاب : " هنري ميللر " - برادلي سميث، ترجمة سعدي يوسف، المؤسسة
العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979.

لكي نعرف

بين أن نكتب حقيقة ما يعتَمَلُ في دواخلنا من أفكار وأحاسيس ومشاعر ، وما نفترض تحقيقه خارج هذه (الدواخل) كحقيقة أخرى نصبو إلى حيازتها ، وإلى أن نكسو بها العالم الخاص بنا ، فنسرعُ إلى الكتابة بوحى منها مسترشدين بالتماعاتها ؛ أقول: بين هاتين الكتابتين ثمة مسافة كبيرة وكبيرة إلى حد يجعلنا نقلبُ مفهوم الكتابة على أوجهه العدة ونساءل ، من قبل ومن بعد ، عن الفرق بين الكاتب (الفنان – المفكر) في جهة من المسافة .. والكاتب (المقرّر) في جهة المسافة المقابلة.

كنتُ في وقت سابق قد كتبتُ زاعماً بأنَّ الكتابة ، في ذاتها ، ليست أكثر من تفكيرٍ مُعلنٍ نسطره على الورق، محاولين في ذلك فهم ما ليس مفهوماً .. أو الإمساك بما هو متفلّت من قبضة اليقين وأصابع الإدراك . فهل هي كذلك حقاً؟

هي كذلك عندي ، أو هي في الجزء الأكبر منها ؛ إذ لا لزوم لأن نُحيل هذا البعد إلى مسألة ما هو ثابت كحقائق أولى لدى العموم فنقدّمه حُجّةً على بطلان (الجهل أو الغُفلة) التي ادعيهما وأنطلق منهما .

فالمعرفة العمومية (ولا أقول العامة) وبسبب من شيوعها وتداولها بين الناس تماماً مثلما يتداولون عملتهم المحلية لتصريف شؤونهم اليومية، إنما تتحول ، بفعل الزمن والتقدم وميوعة مسلكيات (تحصيل الحاصل) ، إلى مادة متآكلة ممحوّة السطوح مبرّية الحواف تحتاج إلى استبدال بحُكم الضرورة. وأعني بالضرورة هنا لزوم إعادة النظر من أجل التأكد (من جديد) من صلاحيتها في استيعاب (الجديد) المحتوم حتمية كل يوم يُضاف إلى الأجندة ليصبح (تاريخاً) ممتداً.

نحنُ نستفيد، وبلا أدنى شك ، من جملة التراكمات المعرفية التي وصلت إلينا عبر العصور والأجيال، وإلاّ فإنّ (الثروة المعلوماتية) التي وضعنا على هذه الدرجة من (كيفية) الحياة اليومية ما كانت لتكون أصلاً ؛ ما كانت لتكون لولا (ثروة المعلومات) المكتنزة هذه ، والمتوارثة جيلاً بعد جيل. لكنّها ، رغم ذلك، ثروة ذات صلة بالأبعاد المادية .. أو ما له مساسه بالبُعد المادي في حياتنا. وبناءً على هذا، فإنّ اليقين لا يطيش أو ينفلت حيال القلم الذي أمسك به لأكتب ، أو الطاولة التي أجلس إليها لأكتب ؛ بل يطيش يقيني ويتفلّت مني حين أحاول موضعة ذاتي الفردية في خضمّ هذا التراكم التسارعي المخيف ، المادي في جوهره وطبيعته، وتداركها لتقف على قدمين راسختين.

قد يُسعفني المجاز هنا لأقول بأنّ عدم التوازن الفردي الحاصل وسط طوفان المادة الهاجمة يتمثّل في فقدان التناسق بين التفكير المُمنهج ضمن سياقات منسجمة من جهة ، والشعور والإحساس المضطرب الذي نعيشه بسبب عدم الرضا (النفسي-/الداخلي) عمّا يحدث في الخارج من جهة أخرى. فالعقل المفكّر لا يسعه إلاّ أن يقرّ بالحدوثات البرّانية واضطراره ،

بالتالي، لأن يضعها في منطقته الخاصة وفق منطق استحالة نفيها وإنكارها وإلا فإنه، خلاف هذا ، إنما يتنكر لجوهره وطبيعته .

ولكن ماذا عن البعد الآخر في هذا الإنسان المفكر ؟ ماذا عن (عالمه الداخلي) المتفاعل على نحو مغاير للبعد العقلي فيه ؟ وماذا ، بعد هذا كله، عن عجزه عن التكيف والانسجام مع تلك الحدودات ؟

رُما من هنا تنشأ واقعة طيش اليقين وانفلاته : أي من ثنائية الإنسان غير المتسقة في سوية قبولها بما يحدث ؛ لا بل في أن ما يحدث يعمل على تشريح مؤدٍ للذات وشلوعها عنه بحيث يبدو (الاغتراب) شعوراً لا مندوحة من حصوله. أما المجاز الذي أحاول الاستعانة به في مواجهة حالة التأمل هذه ، فإنه في التمثيل الذاهب إلى أن القدمين غير الراسختين ما هما إلا : العقل وانضباطيته .. ثم الوجدان واندياحاته.

عَمَّا نكتب نحن المنضويين تحت باب (الأدب) ؟

هل نكتب عَمَّا هو في الخارج و (نعيش) معه كأنما هو أزلِّي أبدي في ثبات يقينه ، فنكونُ (كتاباً يقرؤون بما هو واضحٌ ويقرّرونه) ؛ أم نحاول التوازن باستجداء معرفة ما ليس بقبضة اليقين (اللهم سوى عدم امتلاكنا له)؛ فنكونُ التلاميذ الكبار لمقولة (إعرف نفسك)؟

النفس ! أية مجاهل هذه النفس التي نقفُ في مواجهتها ، حين نكتب، فتغلّت من أحدنا ذات لحظة اكتشاف (أو كشف.. رُما) جُملةٌ تُفيد بأنّ جزءاً منه بات يُثقل عليه .. ولذا فإنه يرفضه؟ هل يستطيع ؟

ها نحن من جديد نتواجه مع ثنائية قد لا تكون ضديةً تماماً ، إلا أنها ذات إشكال وجودي يتشخص في أن نمتلك رغبةً نتوق إلى تحقيقها .. ثم نجد أمر هذا التحقق ليس بسهولة أو أنه لا يتحلى ، مثلاً ، بطاقتها هي .

الباب الثالث

مسارات الكتابة

النهر ليس هو النهر

هل بالإمكان التعبير عن مستويات الواقع، أو عن درجات الوعي بحركته ، وفق (أسلوب) واحد .. حتى وإن كان عند كاتبٍ معيّن؟
أشك في هذا.

أشك في إمكانية ثبات الوعي وأشك، أيضاً، في جمود الرؤيا التي تتعامل مع تدرجات الواقع عبر تجلياته المتعددة. فأنت لا تستطيع أن تكون واحداً حيال الشيء نفسه في كل الأوقات، وبذلك فإنه من المخالف لطبائع الأمور ومنطقيتها أن يكون تعاملك الكتابي — والكتابي تحديداً — هو ذات التعامل وبالتركيب الأول عندما تلقيت ذلك الشيء لأول مرة.

أنت لا تنزل النهر الواحد مرتين،

وأنت لست أنت في المرة الثانية كما كنت في المرة الأولى،

والنهر ليس هو النهر نفسه بين لحظة واللحظة التي تتبعها.

إن جملة التغيرات الحادثة على الكائنات وفيها تستدعي، بالضرورة النابعة من دواخلها وليس من خارجها ضمن منطق الحتمية أو الاتساق الذهني؛ أن تقع حدوثات كبيرة في كيفية هذا التعامل.

والتعامل وجه من وجوه التعاطي والتفاعل. فبالقدر الذي يكون فيه التعامل تعاملًا خائضًا ومتورطًا، فإنَّ ضرباً من ضروب الخلق – وبسبب من حالتَي التعاطي والتفاعل – سوف يأخذ مداه ليشكّل، في النهاية، ما هو مختلف عما سبقه. ليس هذا فقط؛ بل ما هو مختلف عما يليه كذلك.

ضمن هذا الفهم ينبغي تتبّع النتائج الأدبية للكاتب الواحد المعين، ودراستها في سياق تغيّره – ولا أقول تطوّره. فالتطور الكتابي خطوة لاحقة مسبقة بحدوث أكبر أو أعظم في أثره، هو مدى التغيّر الذي أصاب رؤيته إلى الأشياء في العالم: كيف بات ينظر إليها ووفق أيّ من المعايير يُجري (حساباته) عليها ويقيسها؟ ليس ثمة مظاهر تطور في الكتابة إن لم تكن قد حدثت تغيرات أساسية أوجبتها من حيث الابتداء. تغيرات أدّت إلى حالات من التبديل في زوايا النظر. فالموقع الأول أصابه الارتجاج، والتقدّم في العمر استبدل الأولويات بحكم الخبرة المفترضة، ومعطيات مرحلة البدايات انقلبت واستحالت إلى جديدة في حاجاتها وطرق التعامل معها، والآخر المقابل لم يعد هو كما كان من قبل، إذ اخترقته رياح التغيير وحوّلته إلى كائن مختلف. قد لا يكون مختلفاً تماماً.. إلا أنه ليس الذي كانه قبل عشر سنوات مثلاً.

إذن: النص الثاني ليس إلا نقطة قياس تؤخذ بالاعتبار عند قراءة النص الرابع. فإذا وقعنا على تغيّر واضح في معالجة العالم وأشياءه، فإنَّ دليلنا إلى هذا هو التطوّر البادي في بنية النص، والعكس صحيح. هي ليست علاقة آلية فُذرية المعنى، لكنّها، برغم ذلك، ذات صلة لا انفكاك بين عنصرها الواجب أخذهما على أنهما متلازمان بحكم طبيعة الكتابة ذاتها.

لقد صدرتُ في كل ما سبق انطلاقاً من قاعدة الفهم القائلة بأن مرور الوقت على الكاتب يحمل معه تغييراً، وبالتالي تطوراً. وكذلك صدرتُ من فرضية أن التغيير يعني التعميق، بدلالة أن حالة مرغبة إيجابية المنحى قد حدثت.. أو يفترض أن تحدث.

ولكن، هل تجري الأمور هكذا، طوال الوقت وعند الجميع؟

إنّ تتبّعاً مثابراً للنصوص المتلاحقة عند كاتب ما، لا على التعيين والحرص أو عند مجموعة ما من الكتاب، تقودنا إلى إعادة النظر في صحة الافتراض الأول. إذ أن مراجعة تلك النصوص ووضوعها في سياقها التتابعي من حيث الصدور يضطرننا إلى فعل ذلك. فنحن لا نقعُ على تمثيلٍ لذلك التغيّر = التطور؛ بل نفاجاً بالتراجع البين وقد أصاب اللاحق من النصوص في بناها الفنيّة، وتكراراً في النظر إلى الثيمات الثابتة، وتسطّحاً في المعالجة من زاوية الرؤيا، ولهاثاً للوصول إلى خاتمة النتائج/أو نتائج الخاتمة عند وضع النقطة!

هذا التتبّع المؤدي إلى خلاصة كهذه يفرض علينا القبول بالمبدأ القائل: أن ليس كل تغيّر يحمل معه تطوراً. وأنّ ليس مرور الوقت أثره الإيجابي دائماً وعلى الجميع. وأنّ ليس من بدا لافتاً وهو يبشّر بالارتقاء ستكون أعماله اللاحقة محافظة حتى على سويتها الأولى. باختصار: إنّ (التطور) اللاحق للتغيّر ليس تقدّماً بالضرورة.

ننظر إلى السماء فنبقى نجومها تخر الحلقة بضائها. وكذلك نتمعّن فيها فربى أخرى يتخطفها سواد الليل فتذوي من تلقائها بصمت. أقول بصمت.. تلك الفضيلة التي داسها كثيرون وأبوا إلا أن يذووا على وقع الصنوج.

ماذا أعني؟

في الفم ماء، مثلي كمثلي غيري، و الله أعلم.

أستم كذلك؟

ليس رَجُحُ الصدى

هنالك اعتقادٌ ما يزال يسري في أحاديث البعض من المثقفين مؤداه أن (الكتابة الحديثة) لا تكون إلا نتاجاً لمجتمعات حديثة، وأن ممارستها ضمن مناخات اجتماعية متخلفة، أو تقليدية محافظة لا تحوز على شروط الحداثة، أو المدنية الكاملة، إنما هي تبعية عمياء أو تقليد لا يستند إلى مبرراته المادية .

فإن تكتب نصاً غير تقليدي في الرواية ، أو القصة والشعر ، وأنت المنتمي إلى بيئة تقليدية؛ فإن في كتابتك هذه إشارةً على تفريك وشططك بعيداً عن (جمهور القراء)، إضافة إلى أنك تتبع خطى كتاب يملكون شريحة متلقين تفهم أعمالهم في بلدانهم ، بينما أنت تفتقر إلى هذه القاعدة المتفاعلة الواجب توفرها كي يحيا النص حائزاً على شرعيته.

إزاء اعتقاد كهذا تنبسط أمامنا مسألتان لا تنفصلان ، مع الأخذ بالاعتبار أن كل واحدة منهما تشكّل عالماً مستقلاً يمكن النظر إليه – إجرائياً – على نحو معزول.

المسألة الأولى : يتضمن هذا الاعتقاد مفهوماً محمولاً من أرض

النظرية المادية القائلة بأنّ (البُنية الفوقية) ما هي إلاّ الانعكاس (للبنية التحتية) ، وبالتالي فإنّ توافقاً ما أو انسجاماً أو تطابقاً ينبغي توفره بين البُنيتين حتى يستقيم الأمر ويُستساغ فهمه. فما دامت بُنية المجتمع التحتية ما تزال تعيش تقلقل المراوحة بين المعطيات المختلفة من زراعية، وبدَاوة ، وشبه مدنية؛ فكذلك هي قيمها وطرانق تفكيرها كتمثيلات على بُنيته الفوقية.

ومع أنّ هذا المفهوم يتحلّى بالصدق كمبدأ عام ؛ إلاّ أنّ الإبداع الأدبي والفنّي (كجزء من تجليات البُنية الفوقية) ليس خاضعاً بالضرورة لهذا الإنتاج المشروط . ولعلّ كون الإبداع يعتمد في الأساس منه على الفرد الواحد، كعالم مستقل لكنه غير منعزل عن محيطه؛ فإنّ خروجه في إنجازه الإبداعي على الشروط المتحكّمة بالمجموع العريض هو خروجٌ مفهوم ، في ضوء الحرية الفردية (الجوانية) والانفتاح الفكري — الثقافي المنفلت من الشروط التي تتحكّم بالجراك المجتمعي الأعظم.

فأنت بمقدورك ، ككاتب ومثقف ، أن تتخذ لنفسك مساراً فكرياً ورؤياً فنيّة وثقافية ، وأن تُثري ذلك كله، حتّى وإن لم تواكب في عملك هذا إيقاع المجتمع الكبير سيره في هذا السياق. أنت بمقدورك أن تكتب نصّاً حديثاً ليس بسبب من أُنك (ترغب) بكتابته ؛ بل لأنك تملك الرؤية إلى العالم والإحساس به بكيفية تؤدي إلى أن تكون بسببها (مؤهلاً) لاجتراح هذه الكتابة.

المسألة الثانية: يوحى هذا الاعتقاد — إن لم يقله مباشرة — بأنّ العناصر الداخلة في تكوين النصّ الأدبي والعمل الفني إنّما هي مُستَلَقّة (في حركتها وسيرورتها) من عناصر الواقع المتحرك خارجها . ولأنّها كذلك ؛ فإنّ

الشروط الموضوعية التي تحكم عناصر الخارج هي ذاتها التي ينبغي الاستهداء بها في صياغة النصوص والأعمال الفنية.

لا حاجة لأن نؤكد على استحالة تكوّن أي إبداع من غير الاستناد إلى الواقع الحيّ والتعامل مع عناصره ، الصغيرة منها بقدر التعامل مع الكبيرة: إلا أنّ ذلك لا يعني ، بأي حال من الأحوال، إخضاع الكينونة الفنية والأدبية بحسب الشروط السائدة والمهيمنة على العالم الواقعي – المادّي. فثمة ما يمكن الاصطلاح على نعتها بـ (قوانين) خاصة لكل إبداع يتم استنباطها وفقاً لطبيعة النوع الإبداعي وتاريخه من جهة ، ومتسقة مع خصوصية الفرد الفنان – الكاتب من جهة ثانية. بمعنى : أنّ خبرة وأدوات من يتصدّى للإنجاز الأدبي والفني تعملان ، بالتضافر مع رؤيته إلى العالم وكيفية الإحساس به ، على تكوين أنساق لا تستجيب لإملاءات ما هو خارج حدود هذا الإنجاز بقدر استجابتها للإملاءات المتولّدة داخل الإنجاز وعبر السير قدماً فيه.

حيال تأمل هاتين المسألتين نخرج بالاستنتاج القائل بأن الإبداع – وخاصة في مراحل التحولات الجارية على تجلياته وتحدياته – لا يخضع متقيداً بماديات الواقع الموضوعي متناغماً مع إيقاعه . لكنه ، رغم ذلك ، لا يُدير ظهره لعناصر الواقع بقدر ما يستثمرها كمواد أولية قابلة لأن يُعَمّن النظر فيها على نحوه هو . وهكذا يتحوّل الواقع إلى عالم آخر داخل الإبداع ، يشقّ مسالكه بعيداً عن المنظور البراني ، متحلياً بحرّيّة الإنعتاق مما يقيدّه ، ذاهباً باتجاه ما يُناقضه أيضاً : ليس بالمنطوق أو الخطاب وحسب ؛ بل باستحداث معالجاته الفنية الخاصّة المتمرّدة على المواضع اللصيقة بما هو خارجها ، كأنما هي رجّع صداها!

النصُ فضاءٌ

هنالك التساؤل عن مدى الحقيقة في التصريح الذي نطالعه كثيراً في تضاعيف الحوارات الجارية مع بعض الكتاب، والمفيد بأن (العمل هو نتاج سنوات من التفكير قبل كتابته)، وفيما إذا كان يعني في مضمونه (الفكرة) و (الشخصيات) و (الأحداث) و (الأمكنة)، إلخ. إنَّ العمل المقصود بالتساؤل ، كما يتبيّن هنا، هو العمل الروائي تحديداً. فهل تأتي الرواية حقاً نتيجة تفكير طويل يستغرق أحياناً سنوات قبل البدء بكتابتها؟

فبالقدر الذي يتمتع به القول من صحة ، فإنه معرض كذلك إلى النقض على ضوء خبرة وتجارب العديد من الكتاب. إنه صحيح في إطاره العام؛ إذ غالباً ما تكون النصوص الروائية قد (اختمرت) مدة تطول أو تقصر داخل كتابها من حيث التفكير بها على هيئة خواطر ملحاحه، أو مجموعة تحفيزات تنال قسطاً من التأمل، أو ما يشبه النوايا التي تتراوح بين الإبتعاد تارةً والضغط المطالب تارةً أخرى. غير أن ذلك لا يعني، في مجموعه وفي جوهر (الحالة) المتشكّلة عنه ، أنَّ النصَّ الروائي المكتمل على

شكل كتابة منجزة هو (الصورة الحقّة) لما كان قد تمّ التفكير به قبل الإنجاز الفعلي .

ثمّة فارق كبير بين التفكير بالرواية بنية كتابتها ، والرواية كنص مبني ومكتوب كانت له بداية في نقطة من الزمن ثم جاءت نهايته عند نقطة أخرى في زمن بعيد عن نقطة البدء تلك.

ثمّة مساحات نفسيّة وتأمليّة ليست ذات طبيعة واحدة، وليست ذات توافق وانسجام مما يؤدي إلى أن يكون لها أكبر التأثير في إحداث مجموعة تحولات على النص أثناء كتابته، ذلك أنها ترتبط حتماً بالتحولات الجارية والحافرة في تلك المساحات المنوّه بها.

هذا من جهة؛

ومن جهة ثانية، وعبر جملة خبرات ناتجة عن تجارب كتابية مختلفة وعديدة، هنالك ذاك الفعل الخاص للغة كقوة تمتلك حيويتها الفريدة في حفر مسالك داخل النص ولّدتها هي بسبب اندياحاتها (وإن كان الوعي بها وعياً حاداً ومشحوداً يحوزه الكاتب) مما يقود النص نحو شواطئ أو محيطات ما كانت في الأصل الأول – عندما كان الأمر مجرد تأمل وتفكير ونية تنحو إلى أن تُنجز وتتجسّم فيما بعد. وربما بسبب واقعة كهذه، وبالتفصيل الجزئي الذي تتحلّى به، يحدث وأن تحضر- اللغة عنصراً رئيساً في النص لا يعمل على إضاءته بجماليات تخضّه وحده وحسب ؛ بل تشكّل هذه اللغة بذاتها عامل حركي وانزياح يتعدان بـ (الفكرة – الأصل) إلى حيث لم يكن الكاتب يتصوّر أنّه سيبلغ آفاقها: إلى حيث تنفتح فضاءات ما كان للنص أن يجوس فيها لولا طاقة اللغة ، وحيويتها، والآلية الخاصة بها والفاعلة لحظة الكتابة.

وهكذا نصل من خلال هذا التمعّن إلى محاولة الإجابة على سؤال قديم متجدّد يتعلّق بـ (هندسة) الرواية ، ومدى مصداقية القول المفيد بقدرة الكاتب الروائي على ضبط النص حين الكتابة ليكون متوافقاً ، أو منسجماً ، أو متسلسلاً بحسب ما تراءى عندما كان (أولاً) بالذهن يجول فيه ، و (خامساً) تختمر كإرهاصة تتوق لأن تُكتب.

وكذلك فإنّنا سوف نصل ، من خلال توالد الفقرات المشهدية من بعضها بعضاً محكومة بمنطق تتابعها الخاص ، ومقتربة رويداً من كشف (الكُنه) المستهدف (أكان مشهداً أو حالة أو مفصلاً يرتبط بشخصية من الشخصيات ، إلخ) إلى ما يشبه القانون الدالّ على أنّ العمل حين الكتابة قام بتدمير (هندسته) المفترضة قبل الشروع بها ، واجترح لنفسه سياقات تراتبية جلّته على هيئة لم تكن قد خطرت على كاتبه في البدايات؛ أي أنّ الهندسة لا تسبق العمل أبداً، بل هي نتيجة (الإنكتاب) المتدرّج صوب تفرّيعات رُبما تتحوّل لتصبح نهر العمل الأساسي، وتنمو إحدى الشخصيات الثانوية فتُزيح غيرها لتحتل مكانها في البطولة.

إذن، ثمة فرق بين القول بأن العمل نتاج سنوات من التفكير قبل البدء بكتابتها، وأنه جاء على نحوه النهائي – الكتابي الكُلّي كنتاج لهذه السنوات من التفكير. ففي الإفادة الأولى يقبع معنى الإحاطة المتأملّة بـ (الموضوع)، أما في الإفادة الثانية فنجدُ إلغاءً ربّما كبيراً لتفكير تلك السنوات.. وإحلالاً لمهاية الاشتغال الفنّي ومنطقه الداخلي الذي قد يستغرق عدة سنوات أو عدّة أشهر، تبعاً لآلية الكتابة لدى صاحبها.

بذلك لا أعتقد بأننا نجافي الحقيقة عندما نزعم بأنّ حرّية الكتابة هي انعتاقها من الأطر السابقة عليها – حتى ولو كانت من صنع كاتبها؛ وأنّ

حرية الكاتب الحقّة هي تجواله داخل نصه المفتوح تجوالاً يُتيح للنص أن يصير فضاء.. لا قفصاً ينسجن فيه هو.

.. هل نُشير هنا إلى مسألة حيوية النص بمعنى (حياته)؟، أعتقد هذا.

خسارات

يحدث وأن نُبَاغَتَ باحساس طاغ يملكنا ويسيطر على مجرى تفكيرنا . وغالباً ما يكون إحساسنا مقبضاً حدّ أن يدفعنا إلى التآسي . ثمّة الكثير في داخل الواحد منا يستدعي هذا التآسي - إن صرخَ نفسه وواجهها-، ثم لا يلبث وأن يستجيب لنداء الحاجة إلى البوح. أن نبوح بألمنا الخاص ووجعنا الشخصي ، إذ تحت سماكة قشورنا العتيقة ثمّة أورام مزمنة غفلنا عنها طويلاً أو أربأنا التحديق بها . سكنتنا حيالها كان أمر البحث فيها أشبه بأن ننكا جراحنا بأظافرنا .

ولم لا ؟

فكم من التقيحات السامة ترقد في الداخل العميق فينا ، وكم من التشوهات نخفيها عن أنفسنا بإدارة ظهورنا إليها والتوجه صوب القضايا الكبرى ، منغمسين فيها أكثر فأكثر ؛ القضايا العامة التي أوهم الواحد منا الآخر بأنها ، ومنذ بداياتنا وعلى كافة مستويات حيواتنا ، هي المبرر الأول لوجوده ، لا بل السبب الرئيس لكتاباتنا . لا نكتفي بهذا القدر من الوهم ؛ إذ نتجرأ حتى على ذواتنا بتسريب الوهم إليها مُشهرين صرخةً جافة:

(نحن للقضية الكبرى) ! وبعدها نصّدق . أجل نصّدق وهما حد خديعة الذات لذاتها ، فيصير التشوّه ملمحاً رئيسياً لشخصيتنا .

إنّ مراجعة شاملة لأغلب النتاج الأدبي العربي خلال الستينات والسبعينات ، والنتاج الشعري على وجه الخصوص ، يكشف مدى الاستغراق الواهم ، أو بالأحرى مدى الغوص الغارق في عبثية قصوى كان عنوانها (التزام القضية الكبرى) . ليس مهماً هنا تحديد اسم القضية ، ذلك لأن كل قضية عامة هي كبرى ، بحسب موسمها وسخونة أحداثها الطافية على وجه الغمر الجماهيري الراشح بالخسائر ، والمزدهم بالنكسة تلو النكسة تلو النكسة بانتظار ماهو أسوأ منها جميعاً .

أين مكان الكتابة في غمرة هذا الغمر ، وكيف فعلت فعلها المأمول في بث الأمل وبعث النشيد الإنساني في أرواحنا ؟

من هنا أسأل متشككاً في جدوى جملة تلك النتاجات المغلفة بروحية الصرخة إيّاها (نحن للقضية الكبرى) ، مركزاً في تشككي على اقتناعي الأولي بأن الكاتب حين عاش واهماً بأنه كائنٌ خالص التكرس للقضية إنما كان ينفي ذاته ، دون أن يدري ، ويقصّيها في عراء مُصمت

كما كان ، ودون أن يدري أيضاً ، يضع ذاته بالمقابل من تلك (القضية الكبرى) وكأنها النقيض : كأن الأولى نقيض الثانية وتخالفها ، وعليه أن يختار بأي من الإثنين ينشغل ، وعن أي من الإثنين يكتب .

إنها متوالية استتبعّت خسارات فادحة :

- الخسارة الأولى تمثلت في أن الذات قد انكشط عنها كلّ من مواضعها وتواضعها الإنسانيين برهنهما لإنسانية الدعاء الأكبر المجرد ، والنظري ، والمثالي المطلق . فهي في حالة نفي واستبعاد أمام سطوة نقيضها

المفترض - القضية الكبرى .

- والخسارة الثانية تجلّت في أن السواد الأعظم من ذلك النتاج ، المكتوب ضمن آلية نفي الذات واستحضار القضية ، قد صُجّ بكل الأصوات الخارجية المباشرة خلا صوت الكاتب الخاص : لقد أقصيت ذات الكاتب فاخنتق صوته وضاع في المباشر العام ، وما عاد ثمة خصوصية للنص ؛ إذ اندرج في عمومية العموم . فالتسوية المتوازنة التي اقترحها آنذاك شاعرٌ كسعدى يوسف (أسيرٌ مع الجميع وخطوئي وحدي) ظلّت بلا صدى.. أو تم فهمها على نحو مغلوط .

- والخسارة الثالثة يمكن الإمساك بها الآن ، لأنها تقع في عداد المخلفات اللاحقة على انقشاع غبار الموسم العام واحتفالاته النادرة أو المهللة ؛ وتتمثل في العُري الفني للمكتوب بعد أن زالت عنه التغطية بدافع (القضية الكبرى) ، فعاد إلى حجمه الطبيعي .. وباله من حجم !
- أما الخسارة الرابعة، ففي تشويه الذوق العام حيال الجوهر في الإبداع - أي إبداع (المنطوق الخاص للشخص ، والمنطوق الخاص للنص)؛ وما كان ذلك ليحدث لولا تكريس تلك النصوص كنماذج للكتابة الحقيقية يقاس عليها غيرها من الكتابات المغايرة - لا بل النقيضة لها .

عندها : تكتمل الخسارات بالخاتمة المنطقية : إنفضاض عام عن جُملة الكتابات . واستهجان مشوب بالرؤية حيال الكتابات الأخرى المختلفة .

فماذا تبقى ؟

أن نتأسى على تلك الكتابات التي ما عادت تُقرأ - رغم نزيف لغتها المجاني ؟ أم على أصحابها الذين خسروا أنفسهم منذ البداية ولم يربحوا نصوصهم في النهاية ؟ أم على الذوق العام الذي تم تشويبه وإفساد قدرته

على القراءة الحرة مما أدى إلى بياض المساحة وفراغها بينه وبين الكتابات الجديدة ؟

@ @ @

ذلكم هو البوح بالألم الخاص والوجع الشخصي؛ إذ تحت سماكة القشور المغطية لواقع الكتابة العربية الأدبية ثمة أورام مزمنة غفلنا عنها أو أرجأنا التحديق بها . سكتنا حيالها كأن أمر البحث فيها أشبه بأن ننكأ جراحنا بأظافرنا .

فلم لا ؟

لم لا نفعل وننكأ تلك الأورام ، غلّ الألم العام والوجع الأكثر من شخصي يزولان ، وتكف حالة التآسي أن تكون ؟

الكاتب رهينة

من الأسئلة المصّرح بها أحياناً، ومن التساؤلات المضمرة لدى البعض، نتبين رغبة تتملك العديد من الناس لمعرفة إذا ما كانت الكتابة حين التخطيط الأولي لها أو التفكير العام بها تكون خاضعة على نحوٍ ما لتساير مزاجاً سائداً ، فتتكيف مع راهنه وتكتب وفقاً للمعروف عنه من ذائقة.. ومفاهيم .. وكذلك استجابة (لمتطلباته) المفترضة. أي أن هنالك توقعاً تنتظره الكتابة بعد إنجازها، وتريد أن لا تكون متعاكسة معه أو صادمة له — بمعنى عدم خروجها على المألوف والأليف — ، فتلبي حاجات عامة مرصودة لتنال الاعتراف والقبول. بناءً على هذا التصور ، تتحول الكتابة إلى ضربٍ من الإنتاج السلعي الملتصق بقانون السوق المتمثل بالعرض والطلب. فهل هي كذلك حقاً ؟

قد تكون الإجابة الفورية من لدن المبدعين تشكّل رفضاً، في النهاية وعند التحليل الأخير، لهذا التصور الذي يُخضع المبدع لضرورات تمّ انتخابها انتخاباً لتتوافق والمستوى العام للتلقي عند السواد الأعظم من المجتمع. غير أن هذا الرفض المبدئي يبقى مبدئياً على المستوى التجريدي

إذا ما عُرِلَ عن الآليات التالية للكتابة بعد إنجازها، والمتجلية بالبُعد التنفيذي لها لتصير كتاباً خالصاً من ورقٍ وكرتون مطروحاً في المكتبات ومعروضاً على المُلأ مطالباً بقرائه. كما أن آليات السوق ليست محصورة في التسليع الورقي للكتابة بما يُمليه من وجوبات؛ إذ هنالك أيضاً آليات ذات علاقة بالحدود المرسومة من قبل النقد الراسخ لأشكال الكتابة ولماهيتها، تقوم بلعب دور كبير في المحافظة على الراهن منها والتشكيك بالخارج عليها ومعاييده بالتالي .. ورُبما محاربته والخط من قيمته في كثير من الحالات.

على ضوء ذلك كله، هل يبقى رفض المبدعين رفضاً ثابتاً ودائماً لا يتأثر بجاذبية كل من (السلعة المطلوبة الآن) و (الخضوع لأسوار النقد)؟

إن الإجابة المعقولة على هذا السؤال هي تلك التي ترى المشهد بكافة ألوانه، وبالتالي هي التي تُفرز المواقف الخاضعة، عن الذكّة العاملة على أساس معادلة الوسط، عن المخلصة لمبدئها الأول الذي يرى باقتناع كبير أن دور المبدع هو فتح مسارات جديدة دائماً (رُغم الخسارات الأولى لأي جديد يُجاني المعهود عند الناس) ليتم تكريسها فيما بعد عبر عملية التراكم، فتصير ضمن النسيج العام وقد اتخذت لنفسها مكانتها المتضخمة في النقد بعد توسيع سياجاته.

رُبما من خلال النظر في هذه المسألة، ومن هذه الزاوية، تتجلى لنا واحدة من آليات الانتقاء أو الانتخاب الطبيعي للنصوص وللكتاب.. فيصمد من يصمد ويتحوّل إلى محطة ثابتة لا يمكن لقطار النقد والدراسات إلّا أن يتوقف عنده؛ بينما يتضعّض كلّ من الخاضع وصاحب معادلة الوسط ويتنحيان جانباً.

فالخلل، كما هو واضح في هذا السياق، إنما يكمن في قبول الكاتب

بأن يكون رهينة للمطلوب منه، وبالتالي خضوعه لصفة المنتج لسلعة مطلوبة.. أو ما يفترض أن تكون كذلك. هكذا تنتفي الخصوصية عن العمل الإبداعي ويندرج ضمن (الكم) مفهوم (الإنتاج الجماهيري الضخم Mass Production) بما يستتبع ذلك من أمزجة السوق المتقلبة من حيث العرض والطلب.

إن ما أثار في رغبة الكتابة عن هذا الموضوع مقابلة أجرتها مجلة (دير شبيغل) الألمانية مع الكاتبة الأمريكية السوداء توني موريسون، حيث أشارت في معرض إجابتها عن إحدى الأسئلة، إلى استهجانها لروايات كتبها مؤلفون سود خلال العشرينات والثلاثينات في الولايات المتحدة كانت قد استهدفت - على نحو رئيسي - القراء البيض.

كانت تلك الروايات تقوم بإيضاح أو تفسير أو شرح حيثيات يعرفها السود لكنها غائبة عن ذهن البيض، مما دفع بموريسون لأن تصرّح: (عندما كنت أقرأ تلك الروايات كنت أعرف بأنني لست المخاطبة أو المتلقية المعنية. وتكمن خلف ذلك رغبة غريبة، هي أن تكون تلك الروايات مقبولة في عالم البيض، وقد ظننت أن ذلك لا يفعله كتاب آخرون من غير السود. فعندما يضع كاتب تشيكي مؤلفاته أمام جمهور القراء لا يفكر في أن تكون مقروءة أو مفهومة في (ساموا).. إلخ).

إذن: هي رغبة غريبة تتناقى مع جوهر الإبداع، أن تكون الكتابة قد أسست لما هو خارج مبدعها من متطلبات أو أشواق. فهل نُعيد تركيب السؤال كالتالي: ما الأجدى، أن نخسر قراء ونريح الكتابة، أم نحفظ بقراء ونخسر الكتابة: أي أن نخسر أنفسنا؟

رُحما لا تكون المعادلة هكذا دائماً؛ لكنها تتسم بنسبة لا تقل عن 80% في حالتنا الثقافية العربية الراهنة، أو هكذا أزعم.

تقزيم الفرد أم عزله؟

الوهم المزدوج

بينما تعملُ أليات العولمة على طمس الفوارق والاختلافات بين الشعوب، عبر وهم ما يُدعى بـ (المساواة) في الحصول على المعلومة وحيازتها : فإنَّ هنالك ما يدعو إلى الخوف الحقيقي من ترافق هذا الإدعاء أو الزعم بما يمكن ملاحظته في الكتابات الأدبية الأخيرة بوجه عام. فلقد تمَّ (تفريغ) هذه الكتابات من سخونة الحياة بشواهدا اليومية، فيما يتعلَّق بـ (قضايا) المجاميع البشرية الكبرى.. أي القضايا الاجتماعية بالتضمينات السياسية، لتحوَّل إلى الانشغال بـ (المشاهد) الصغيرة لليوم الحياتي والاكتفاء بها.

كان ذلك مدعاة للانتباه والأخذ به كظاهرة تحوَّل إيجابية في الكتابات الأدبية، نظراً للاحتشاد المبالغ فيه لكل ما هو عام يتصل بالحياة الاجتماعية — السياسية العربية داخل الكتابات التي أنتجتها السنوات اللاحقة على حزيران 1967 ، حيث ترهَّل بها النصُّ الأدبي خائفاً بذلك الأبعاد الفنيَّة الخاصة به كجنسٍ كئابيٍّ مما أذى إلى صمت الإبداع أو رماديته، بالمقابل من صخب المجلوب من ألوان الحياة وتكديسها داخل النصوص، وضجيج الأصوات المفرقة للمواقف الحاسمة والمحسومة على أوراقها.

تلك نقطة.

أما النقطة الأخرى التي تساويها في الأهمية، والتي جعلت من التحول الملحوظ ظاهرة إيجابية لدى معظمنا؛ فهي تلك المشيرة إلى إعادة الاعتبار لشخصية الفرد كقيمة إنسانية بذاته ولذاته وليست – كما تمّ تعميم اقتناعاً زائفاً – مستمدة فقط من انخراطه المباشر في حركات التغيير ذات السمة الحزبية – السياسية، والعمل ضمن أطر الجماعات التي تمتلك أهدافاً واضحة ومشاريع وطنية و/أو طبقية ، إلخ. ففي الكتابات المأخوذة بصدمة الانكسار الحزبراني وما تلاها من (وعي) أشبه بردة الفعل ، بات الفرد مُداناً من دون تهمة مباشرة – زُهِمَ تحت ثقل (تأنيب الضمير) و (نقد الذات) – وعُيِبَ لصالح النظرة إليه على أنه مجرد واحد داخل المجموعة الوطنية، لا أهمية تذكر لانشغالاته الشخصية ، ولا قيمة لأحلامه إن لم تكن ذات ارتباط كبير يصلّ إلى حدّ التماهي مع حُلُم (الجماهير).

لقد انقلبت المعادلة في الكتابات الأخيرة ، وبسبب من الإفراط الكبير في النظر إلى قيمة الفرد وأهمية يومه الشخصي بكافة مشاهدته الصغيرة، لتُصبح وكأنما الفرد يقفّ على أقصى الطرف الأول ، و (الجماعة) بشواهد العامة الحياتية تقفّ على أقصى الطرف المقابل .

فإذا كانت المعادلة القديمة قد انتصرت لمفهوم الجماعة مقزّمةً بذلك الإنسان كفردٍ وشخص يملك خصوصيته وخصوصية عالمة البائن والخفي؛ فإنّ المعادلة الجديدة قامت بحذف الحياة العامة وجعلتها في الهامش مضخّمةً من قيمة الفرد عبر التركيز على أسيانه الصغيرة من غير رابط طبيعي وحقيقي يصلّ ما بينها وبين الشروط خارجها ؛ تلك المتحكّمة بها وبصاحبها. وهكذا تَكشّف المشهدُ الكتابي في المرحلتين على النحو التالي:

— في المرحلة الأولى احتشدت الحياة العامة بجميع تلاوينها وأصواتها وتمّ حشو الفرد بها إلى درجة فقدانه لشخصيته المميّزة ، وأصبح تبعاً لذلك المختبر الذي تتفاعل فيه العناصر الحياتية ، ومن خلاله ينتصر الكاتبُ للموقف العام من القضايا العامة بالإعلان عنه على حساب الكينونة الخاصة بالفرد ، دون أي اعتبار لاختياراته هو .

— وفي المرحلة الثانية تمّ تجميع كل ما يمكن تجميعه من أشياء الفرد خلال يومه العادي ، ليصير للكاتب أن يبني بها مشاهده ، وإمّا داخل جدران أربعة ، عازلاً بذلك العالم الشخصي عن العالم الحيّ في الخارج عزلاً اجتثاثياً، وكأنما لا وجود لأواصر حياتية تربط العالمين ببعضهما على نحو لا يمكن التشكيك بها أو بلزومها في الواقع الكلي.

إنّ قياسنا للخلاصة بناءً على ما سبق يُفيد بأنّ مفهوماً مغلوطاً وناقصاً قد تحكّم بالكتابة في مرحلتها الأولى والثانية. إذ نحن نعاينُ وضعاً واحداً ولكن باتجاهين متعاكسين يقول بتغييب طرف وإظهار طرف آخر. وواضح أنّ الخلل يضرب الكاتبين بتجاهلها للعلاقة الحتمية بين الطرفين: الفرد ، والحياة العامة. كما أنّ هذا الخلل لا يكفي بتأثيره السلبي على النصوص ذاتها، بل يمتدّ ليزعزع تفاعل الكاتب مع واقعه الأكثر من خاص وشخصي. فكما أنّ تقزيم الفرد داخل النصوص يفقدها النبض الحيّ ويحيلها إلى مجرد مُشاهد برّانية تصرخ بالموقف المحض؛ كذلك فإنّ نفي الواقع العام وإبقائه وراء الأبواب والنوافذ يعملُ على جعل الفرد يتأكل ويتفتّت من تلقائه باجتراره لما سوف ينفد وينتهي.

إنّ التأويل الناقد والقارىء قد يكون ذكياً في إحالة توخّد الفرد ووحشته إلى شروطه الإجتماعية والسياسية كأسبابٍ ومسببات، غير أنّ

هذا لن يكون كافياً على الإطلاق إذا لم يُوفّر النص من داخله عناصر تأويله الكافية .. وإلاّ
ستحوّل القراءة إلى عملية تلفيق وتزوير و (تقويل) النص بما ليس هو بمالكٍ له أصلاً.
أعتقد أنّ ثمة حاجة لمراجعة هذه الملاحظة، وأنّ ثمة ضرورة للتفكير بها والكتابة عنها
لتفكيكها وسبر جزئياتها. فربّما نخرجُ بجديدٍ ما يقول لنا لماذا بتنا نكتب على هذا النحو لا
ذاك.. مثلاً . وكيف نرى إلى العلاقة المقترحة بين آليات العمولة العاملة على طمس الفوارق
والاختلافات بين الشعوب ، وحالة الكتابة التي نحن بصددِها!
.. فهل ثمة علاقة حقاً ؟

التكلم من البطن

كنتُ قد كتبتُ عن تأرجح نسبة كبيرة من الكتابات العربية في مرحلتين زمنيّتين، بين الانتصار للجماعة داخل نصوص ما بعد حزيران 1967 وتهميش الفرد، وبين استحواذ هذا الفرد على المشهد الكلي للنص بمعزل عن الجماعة خلال سنوات العقد الأخير خاصة. وبينت وجهة نظري القائلة بأنّ توازناً مفقوداً يسمُ هاتين الكتّابتين؛ إذ تنقصهما اكتمال الحقيقة المتجلية بلزوم العلاقة القائمة فعلاً بين عالم الفرد الخاص، وذاك المُوَار في الواقع الحيّاتي بما يملك من شروط يتكيف الفرد معها أو يناقضها.

غير أنّ هذه الملاحظة بقيت ضمن إطارها العام ولم تدخل في بُنية النصوص لتناقضها، ولم تحاول تحليل عناصرها الفنيّة، لكنّها طرحت ضرورة إنجاز ذلك عبر دراسات نقدية سوف تكشف بالتأكيد عن مستويات في الوعي المزدوج (الاجتماعي والفني لدى أصحاب النصوص) يكون هو السبب في كتابات كهذه.

ماذا عن هذا الوعي المزدوج؟

إنّي أسأل متفكراً على هذا النحو لأنني أعتقد اعتقاداً كبيراً بأنّ النصّ

هو مرآة كاتبه من حيث الوعي على كل من العالم (الخاص والعام) ، والكتابة كعمل يمتاز بشروطه الفنية ذات البعد المتخصص . الوعي هو الجامع باتزان بين شروط حركة العالم ببعديه من جهة، وآليات الكتابة الداخلية ومدى قدرة صاحبها على تكييفها لتتلاءم مع ما يجري خارجها من أحداث ، لكنها أحداث موجودة على الورق بكيفية ليست معزولة تماماً، بل هي متحللة إلى (مرثيات) مختلفة ومغايرة عبر موشور المنطقة الوسطى : منطقة الكتابة التي يتوازن فيها كل من العالم والوعي به وفق صاحبه.

إذن: النص هو الوعي مكتوباً ومطروحاً علينا لقراءته.

ولأنه كذلك ، فإن الرواية والقصة والشعر ما هي إلا الوجوه المختلفة لوعي يتلون متخذاً من الأجناس الأدبية أقنعة له. والأقنعة، كما نفهمها ضمن معطيات العمل الأدبي، ليست دائماً الجدار الذي ينطق الكاتب من خلفه كذات تعبر عن نفسها دون غيرها من ذوات أخرى. فمثلاً يكون القناع وجهاً مستعاراً للذي يرتديه؛ كذلك فإن القناع هو الوجه المستعار للآخر كي لا يصير الأدب ناطقاً حرفياً بوقائع الواقع وشخصه.

والأمر لا ينحصر هنا ولا يتوقف عند هذا الحد؛ فقناع الآخر الذي هو (نحن كما نبدو في عيني الكاتب) يتحول إلى وجه من لحم ودم ورأس يملك سياقات تفكيره الخاصة به. وبذلك يكف الكاتب عن كونه مجرد الوعي على ذاته فقط، وينتقل ليعبر عن خلال نصه عن وعيه علينا أيضاً. فالنص يعرّي هذا الوعي ويعرّي ماهية العلاقة التي يقيمها الكاتب معنا دون علمنا ، ودون الرجوع إلينا بالطبع. وليس ثمة اعتراض يمكن أن نرفعه في وجهه، إذ يكفينا (نحن الذين لسا ذات الكاتب) أن نكون موضع تفكره

وتحليله ، وأن نكون في موقع قريب أو بعيد من الموقف الذي يتخذه من العالم — العالم الذي لا يتشكّل على نحوٍ مكتملٍ بمعزلٍ عنّا.

عبر التدرّج المنطقي للسياق الموصوفٍ نطرح سؤالنا عن حقيقة كون الاكتفاء بالذات شخصية وحيدة للعمل الأدبي تُتيح له أن يكون كاملاً. رُبما يتحلّى هكذا نص أدبي بدرجة معقولة من القبول القرائي، وذلك بسبب انسجامه مع شروطه الفنيّة. لكنّه ، عند تأمله ككيان غير منفصل عن حركة العالم الذي يستوعب الذات ويحرّزها بشروطه ، نجده يفتقر إلى بُعده الأعمق المتجلّي في المجتمع. فالذات وحدها لا تكفي ، إذ يكون الاقتصار عليها إنما هو شكل من أشكال التجريد . تصير تجريداً وسط عالم من المجسّمات والمحسوسات ذات الحرارة. تتحوّل الذات ، في حالة الإصرار عليها معزولة عمّا يدور حولها، إلى فكرة تتأمل نفسها عبر الكتابة ولا تتنامى إلّا من داخلها هي. والخسارة الحادّة جرّاء هذا التجريد تتمثّل في فقدان الكتابة لخاصيّة الإقناع.

أنّ نتقبّل النص بمعطاه الفنيّ يستوجب ، تبعاً لسيرورة التلقّي والقراءة الواعية، أن نبحث عن عناصره التي تدفعنا لأن نقنع به ، أو بالأحرى : أن يقنع به وعينا الحاضر زمن القراءة : وعينا الحافل بالعالم كله .. ومن ضمن جزئياته النص المقروء.

ثمّة حوار نتوقّعه بين ذاتٍ تقرأ العالم، وذاتٍ تقرأ هذه القراءة .. وإلّا بات النصّ لا يكلم غير لغته وبصوتٍ يطلع من بطنه ، كما يفعل بعضهم.

هل هذا ما كان في ذهن الكاتب حينما أراد الانتصار للذات التي همّشتها وهشمتها شروط الواقع؟

أظن أن مزيداً من الكلام يستلزم قوله.

قراءة في القراءة

كثيرة هي المرات التي يصير فيها النقد لإبداعات أدبية، والسردية منها على وجه الخصوص (رواية ، قصة)، مجموعة ملاحظات تتناول البائن من نصوصها، مستدلة بذلك على نتائج معينة. والبائن في أي نص أدبي سردي هو الخارج المفصح عن قوله المباشر، فيكون النقد، عند هذا الحد، مجرد قراءة لما هو ليس بحاجة إلى القراءة.. إلا إذا كانت خطوة للدخول إلى عمق النص من أجل تجلية بنيته.

فالتعريف النقدي على الهوية الفنية للمكتوب واستجلاء ملامحه من أجل موضعيته في سياق العملية الكتابية ضمن نوعها هو تعريف، كما أفهمه، لا يقوم به سوى من يمتلك ذكاءً وفطنةً وحساسيةً للجوهر الفني لأي عمل إبداعي. هذا أولاً. وكذلك: هو عمل مرتبط أشد الارتباط بتلك الآلية الخاصة التي تمت من خلالها عملية كتابة النص قيد التعريف. أي أن ثمة ألفة من نوع خاص تيسم حالة التفاعل الناشئة بين القارئ — الناقد من جهة، والنص المقروء — المنقود من جهة أخرى.

ليس ثمة غربة تقف حائلاً دون الولوع إلى قلب النص: هكذا يكون

المدخل مدخلاً صحيحاً، وتكون خلاصة القراءة المتفحصة حاملة لقيمتها المتساوية مع قيمة العمل الإبداعي، حتى وإن جلبت معها خلافاً في الرأي، أو استدعت مراجعة تناقضها.. أو تصويبها.. أو تعذّل عليها.

أن نشترط، بداهة، وجوب توفر الألفة المذكورة يعني أننا نشترط خبرة تراكمية في تحسس ضرب من ضروب الكتابة. فكما هو حال الكتابة النوعية التي لا تنهض فوق خواء؛ كذلك هو الأمر بالنسبة للقراءة المتوجهة صوب كتابة كهذه. فالندية والإحاطة (بالمفردات الأسلوبية المغايرة) و(الرؤى المختلفة في زواياها) و(شفرات الكلمة المركبة على نحو يخلف لها ظلالاً) هي جميعها من مستلزمات القراءة الذكية.

إذن؛ ثمة الذكاء الواجب توفره مدعوماً بخبرة القراءة.

ولكن؛ ماذا عن الاحترام؟

لا أعتقد أنني بايراد كلمة (الاحترام) في سياق الموضوع إنما آتي بما هو ليس هذا مكانه. إذ عند توفرنا على كل ما سبق نكون، في الوقت نفسه، قد وفرنا قاعدة الاحترام العام لكافة الأطراف: الأطراف المشتركة في الكتابة، والقراءة، وقراءة الكتابة والقراءة معاً.

أي أننا نكون نجلس لتتجاوز على قاعدة احترام بعضنا بعضاً: كاتب النص كشخص، والنص ضمن نوعه الكتابي، وقارئ النص — الناقد ، والقارئ المتابع الذي هو شريك مجهول لا نعرفه لكننا نفترض وجوده ، وإلا ما كان للكتابة والقراءة لها من مبرر في الأصل.

عند إمعان النظر في كلفة النقاط السالفة، ضمن شبكة من العلاقات المتداخلة فيما بينها، يكون بمقدورنا تكوين مستوى لحالة ثقافية على صعيد النص المكتوب لا بدّ وأنه متطور ومخالف للسائد.

متطوراً؛ بسبب جملة مقدماته ومقوماته الباحثة، في سعيها الحثيث، عن هدف يتخطى مجرد القراءة الخارجية لسطوح النصوص وقسماتها البائنة.

ومخالف؛ لأن السائد هو المكتفي بتفسير ما هو مُفسَّر بالأصل، فلا يكون لديه إلا أن يقدم شهادته المؤيدة للخطاب أو المعارضة له.

غير أن هذا التطور وهذه المخالفة يعنيان ، كنتائج مقروءة للتو، أن ثمة غربة قد نشأت بينهما وبين الجسم الأكبر من القراء المدمنين على (القراءات التوضيحية) لنصوص تُسم (بالشعبية) بمعنى من المعاني. أي أن (القراءة السائدة) لا تملك مشروعية ديمومتها بغير وجود (كتابات سائدة) تتزود بها فتعيّلها وتعتاش عليها.

عندها؛ تتخلق الفجوة بين نصوص مغايرة وقراء لا يمتلكون ندبة محاورتها.

تكون (النخبة) تحصيل حاصل، ويكون (الاغتراب) نتيجة صحيحة لمقدماتها الموصوفة.

هذا الوضع يستدعي أكثر من مراجعة ومن قبل أكثر من جهة، وضع يتعدى مناخاته الثقافية — التخصصية ليضرب عميقاً في بانوراما المجتمع ومستوى وعيه على المعطى الفكري.

ثمة ضرورة لمراجعة شاملة، وثمة ضرورة، بالتالي، لقراءات جديدة تستشرف قادمنا الأكثر من وعراً.

أحادية القراءة:

قمعُ لحرية التأويل

عديدة هي الاجتهادات الذاهبة إلى تفسير النصوص الأدبية وإضاءة مكانم الجمال فيها، إن كان ذلك فيما يتعلق بالمعاني والدلالات ، أو باللغة و التراكيب. وجميع هذه الاجتهادات إنما هي صادرة عن أفراد تمرّسوا في قراءة الأدب ضمن حقوله الأساسية واتفقوا على مجموعة مشتركات تم اعتبارها بمثابة تحصيل الحاصل. وهم ، في وقوفهم ضمن دائرة الاتفاق هذه ، كانوا يشكّلون ضرباً من النقد الأدبي بات ، ومع مرور الزمن ، يُنظر إليه (كدرس) في الأدب موجه إلى الكاتب والقارئ سواء بسواء.

نحنُ ، والحالة هذه، نشهدُ على أساس قوامه الذائقة هي التي انبنت نتيجة اشتقاقاتها قواعد توجيهية تخص كيفية تناول النصوص ووفق أية اعتبارات ومعايير تدخل الأفهام وتُمارس حالة التفاعل مع الأحاسيس والأفكار.

إنّ مفهوم (الدرس) و (التوجيه) ، كما هو معروف، يُبطن تحويلاً وحرفاً في رؤية متلقي النص وقارنه يُوجه أن ينحو بذائقته الشخصية باتجاه ما هو مكرّس باعتباره (الطريق القويم) السالك صوب جوهر المقروء –

بصرف النظر عن حرّيته الذاتية المشتقة بدورها من مجموعة تجاربه هو ، وليس من تجارب آخرين سواه . .

إذا ما كان هذا الاجتهاد صائباً؛ فإنّ ضرباً من المصادرة يكون قد وقع على (خصوصيات) القارئ ، أو هو شكل من أشكال حرمانه من الغوص في مستويات النص وفقاً لرؤيته. وإنّها مصادرة لحرّيته في النظر أولاً وأخيراً ، وبذلك يتحوّل الأدب (والفنّ عموماً) من كونه وسيلة من وسائل التحرّر وإطلاق الخيال من غير رقيب ، إلى أداة قمع أو كبح لذلك ، بل هو في حدّه الأدنى انتقاصٌ من قيمة الخيال وقولبة له.

عبر تعميم حالات القمع هذه ، والناغلة حتّى في العلاقة الخاصة التي يُقيّمها القارئ مع النص على انفراد ، تتحوّل المصادرة من كونها تُصيب القارئ في ماهيّة قراءته للنص ، إلى مصادرة تظال الكاتب أيضاً وحرف نصّه عمّا قصده أو ذهابه إلى تخوم لم يرها أصحاب الدرس والتوجيه.

الخسارة الأكبر المتولّدة جرّاء ما سلف تتلخّص في نفي تعدّدية القراءة، وفرض قراءة واحدة وحيدة كأنما هي قولٌ فصل غبرَ ومرّ فوق نصّ مسطح لا يحتمل قولاً آخر . والمتأمل في هذه النتيجة سوف يخرج بما يُفيد بأنّ آليات القمع المتنوّعة والأخذة بتلابيب المجتمع وقواه قد تسرّبت ، كذلك ، إلى الأدب ونصوصه بحيث جعلت من نفسها القيّم والحكّم على كلّ من الكاتب والقارئ.

إنّ استفحال هذه الآلية سيؤدّي إلى تحريم التأويل (جوهر الحرّية في الأدب كتاباً وقراءة) وسيطرة عماء التقويل الصادر عن جهة دون غيرها من الجهات. وفي سلسلة التواليات المتولّدة عن ذلك سنشهد ، لا بد ، تصنيماً لنصوص ، واستبعاداً لأخرى ، وتحريماً لثالثة، وتجريماً لرابعة، وحرقاً لخامسة، إلخ.

لا يعني الاستناد إلى مرجعية قرآنية واحدة إلا الوصول إلى حائط مسدود والاصطدام به. فكما يحدث في المجتمع حيال الجديد المُقترح لأن يكون نهجاً حياتياً يكسر الرتابة ومضغ منتوجها الباهت؛ كذلك يحدث في الأدب والفنون . ولأن الأمر هكذا؛ فإنَّ تجادلاً بينهما يجري خفياً أحياناً وصريحاً أحياناً أخرى بحيث يتحوّل الأدب إلى مرآة سلبية تنعكس عليها آلية الواقع القامع، بدلاً من أن يكون فعلاً معاكساً له وخارجاً على قمعه.

المصطلح قيد الاجتهاد

هل يتعرض المصطلح مع مرور الوقت وتغيّر الظروف ومعطياتها إلى تحول في فهمه، أو بالأحرى إلى أن يكون مفهوماً على نحو جديد لم يكن وارداً من قبل؟ أم أنّ المصطلح ذاته كان يتمتع بحيوية تضمّنه أبعاداً تمّ السكوت عنها سابقاً، بسبب من شرط الظرف القديم وطبيعة معطياته، ثمّ أن ألوان إنطاقه بهذا التضمين بعد أن استجذت الظروف مستدعية ما كان معطلاً داخل المصطلح؟

إنّ التأمل المتروى في هذه المسألة يكشف لنا عن نزوع مستحكم لدى الكائن لأن يقوم بالتمويه على نفسه عبر آلية أشبه ما تكون بالتواطؤ، وذلك حينما تتطلّب مصالحه (الحقيقية أو الوهمية الباطلة) أن يتغافل عن إدراك كافة أبعاد المصطلح قيد التداول، منتصراً لبعضها من خلال التركيز عليها وكأنّها هي تختصر غيرها من العناصر، والتي غالباً ما تُهمل من دون ذكرٍ لها أو إشارة تدلّ عليها.

واللافت في هكذا مسألة أنّ الذين اعتادوا ممارسة هذا المسلك/ التفكير الموارب حيال المصطلح همّ أنفسهم الذين يبنون شخصياتهم العامة

وفقاً لمضمون المصطلح الناقص في تعريفه فيكونون (وهنا المفارقة السوداء) قد رسموا لهوياتهم التي رسخوها في الأذهان صفة النقص ، وذلك لما تتكشف الأبعاد المسكوت عنها لحظة تغير كل من الظرف وملابسات معطياته. كما أن الأمر يتعدى ذلك ليصل إلى نقطة حرجة تتمثل في السؤال اللاحق والمتولد عن الحالة الجديدة بعد كشف ما كان مسكوتاً عنه ومضمرأ ، وهو : (هل من دور تبقي لهذا الكائن الناقص في هويته يصلح لأن يلعبه على نحو مقنع؟)

وحتى لا نذهب بعيداً في تخمين الدائرة التي استهدفها في حديثي هذا؛ أشير إلى أنها تلك المساحات المتنوعة في جغرافياتها وقومياتها ولغاتها وألوان الإنسان فيها، لكنّها المعبأة بالمتشققين والمحتملة بالكتاب على شتى صنوف كتاباتهم ، والممتدة في المراحل والأوقات من غير حصر أو تحديد. لكنّ ذلك لا يحول دون اللجوء إلى ضرب الأمثلة ، وهذا تحديّد وحصر في ذاته وإن كان لا يكتفي به ويتوقف عنده وحده.

المثال الوارد هنا هو (الالتزام) كمصطلح خصب وصالح للبناء عليه وتجميع الكثير من الصور الحاضرة في أذهاننا للكيفية الناقصة التي تمّ استيعابه من قبل معظمنا في فترات ماضية، بحيث كان له بُعد الواحد أو شبه الوحيد كما تجلّى في جملة نتاجات تلك الفترات ووسمها بميسمه الصارخ.

كان الالتزام، كمفهوم، ينحصر في القضايا ذات العلاقة بالعمل السياسي والاجتماعي ضمن إطار الأنشطة الوطنية والقومية ولا يتعداها صوب ما هو أعمق فيما يختص بالإنسان ككائن فرد ومستقل يملك حرية التفكير بما هو أبعد من المباشر والآني والمائل للعيان وللعموم.

وكما نذكر جميعاً، فإنَّ هذا الفهم المتصف بالحصَر الإجتماعي — السياسي ، كان له أثقل التأثير على رسم هوية الكتابات الإبداعية التي جاءت ، في كم كبير منها، لتحمل الموقف — الشهادة للكاتب من قضايا مجتمعه دون أن يحفل بالرؤيا العميقة للشخصيات الفنية المتحركة داخل الكتابة. كانت الكتابة تنمو في عدد صفحاتها وإضاءة الموقف الاجتماعي — السياسي لكاتبها عبر شخصياته الفنية ، ولكن دون أن يدع لهذه الشخصيات فرصة أن تنمو هي لتشكل موقفها المقنع. كان التسطيح سمة هذه الكتابات، وكانت شهادات تبرئة الذمة الوطنية — الاجتماعية غابتها الأسمى والمعنونة بـ (الالتزام).

هكذا كان الفهم ناقصاً لمصطلح الالتزام، وبذلك تسيدت نصوص وترسخت أسماء. غير أن السؤال الأول يبقى مائلاً : (هل من دور تبقي لهذا الكاتب الناقص في هويته يصلح لأن يلعبه — داخل نصوصه القادمة — ويكون مقنعاً؟)

إنَّ الفهم الشمولي عادة ما يؤهل صاحبه لأن يستوعب ما هو جوهري في المصطلح والتركيز عليه والاشتغال ضمن أعماقه المختلفة والمتعددة. ولقد كان هذا الفهم عنصراً من عناصر تميز الكاتبة الجنوب أفريقية البيضاء، نادين غوردنير، التي نالت احترام القراء في العالم قبل أن تنال جائزة نوبل بسبب موقفها الحيائي الرافض لسياسة التمييز العنصري، وكتابتها المتسقة مع هذا الموقف دون إهمال للإنسان في أعماقه النامية من غير عسف أو اصطناع. أما فيما يتعلق بمفهومها للالتزام، فإنها تحدده ضمن حوار أجري معها مؤخراً، كالتالي: (يخطئ الناس حين يعتبرون الالتزام أمراً سياسياً فقط.

الكاتب ملتزم بمحاولة إيجاد معنى للحياة. الالتزام بحث. وهكذا ، يوجد ذاك الالتزام أولاً – الالتزام بالأمانة والتصميم على الغوص في عمق الأشياء قدر المستطاع، ومن ثم يوجد الالتزام بانتشال أي قدر ولو ضئيل من الحقيقة تعبرين عنه بموهبتك. وإذا لم يملك الكاتب وعي مرحلته، يتحوّل إلى مجرد زومبي (روبوت، إنسان آلي) . فكيف يمكن للكاتب أن يكون غير واعٍ بكيفية عيشه، ولماذا يعيش؟ كيف يمكن للكاتب تجاهل كل شيء يحيط به وتجاه الأسئلة التي تطرحها هذه الأشياء). وفي مكان آخر تقول : (الكتابة هي كل ما أستطيع منحه لنفسي ومجتمعي. وأن يكتب المرء بقدر ما يستطيع من الإجابة هو أفضل طريقة لخدمة مجتمعه، سواء أكان في صراع أو في ما بعد الصراع – إنْ وُجد شيء يُدعى ما بعد الصراع -).

.. هل سنبقى نتلقّى الدروس من غيرنا؟

الرفوف خالية ونظيفة

كثيراً ما يتساءل بعضهم عن الأسباب الكامنة وراء شهرة أسماء بعينها، أو كتابات دون غيرها، بالرغم من أن أسماء وكتابات تستحق تلك الشهرة أيضاً، لكنها لم تحظَ بها أثناء حياتها أو بعد مماتها. وبسبب من تنوع طبيعة التساؤلات واختلاف طارحيها في زوايا النظر إلى المسألة، وحجم المسافة بينهم وبينها؛ فإن الاجتهادات تتراوح بين ربط الكتابة بظرفها التاريخي أو مرحلتها الاجتماعية لتصل ، عند بعضهم ، إلى حد التشكيك بموضوعية النوايا التي وقفت وراء (صناعة) تلك الشهرة.

لذا؛ ولأننا وصلنا إلى درجة من التفسير والتحليل لظاهرة الشهرة بأن أرجعناها إلى حالة تحدث أن تكون مستقلة بذاتها (أعني الشهرة كصناعة) ، فإن آلية خاصة تكون قد وُضعت تحت المجهر وباتت محل رغبة الكثيرين. إن هذا بعد ذاته يشكل ركيزة أولى لإعادة البحث والتنقيب في المنجز الكتابي (المشهور) ابتغاء كشف (السر) الذي بسببه بات هكذا مُشاعاً، وراسخاً، ويتصف بالتعميم ضمن حقله التخصصي.

ومع أنني من المتادين بضرورة المراجعة الدورية لجملة النتاج الأدبي،

كل نوع أو جنس كتابي على حدة، إلا أن دعواي لا تستند في منطقتها إلى شبهة (صناعة الشهرة) والخوض فيها بالتالي ؛ بل هي تقوم على الدعوة إلى إعادة فحص نقدي — نصي — لكل كتابة وربطها بسواها من الكتابات في إطار مرحلتها من جهة .. وضمن النهج الكتابي — الأسلوبي الواحد أو الشبيه من جهة ثانية. كما أن الإجراء العملي للمراجعة المشار إليها ينبغي ، فيما أزعـم ، أن تتحلّى بقدر كبير من الدراسة الموضوعية لمستوى النقد الذي رافق تلك الكتابات وكان سبباً في إشهار بعضها وإطفاء غيرها، على اعتبار أن النقد يُشكّل الرافعة الرئيسة — لذلك كله — إن في مستوى الصحافة، أو على صعيد المنابر الأكاديمية.

إذن: هو نقد النقد ما أرنو إليه مطالباً به كإجراء احترازي يقي الأجيال اللاحقة صدمة الوقوع على ما يُشبه (الفضيحة) أو (الكذبة) بخصوص نصوص نالت الصدارة ، وإذ بها تتهاوى تحت تفحص التحليل المبرأ من لوثة الظرف الزمكاني المسؤول عن هذا: التحليل المنفلت من أطر الأيديولوجيات التي حكمت أجيالاً في نظرة أبنائها إلى الكتابة في مستوى إنتاجها ، وفي مناخ استقبالها كذلك. فكم من رفوف أُخليت من كتبها بعد استقرارها الطويل عليها وباتت فارغة تنتظر ما هو أكثر إقناعاً؟ .. زُهما صاحب المكتبة الشخصية من قام بعملية (التنظيف) هذه، وزُهما هو ابنته أو ابنته التي رأت في هذا الإرث قدراً من الرُكام الجدير بالإزاحة، لا لشيء إلا لأنه غير منزّه عن تهمّة الزيف أو الاستخفاف بذهنية تعرف كيف تقرأ النص بشروطه كونها (من قبل ومن بعد) تعرف كيف تقرأ الواقع بشروطه أيضاً، والأهم أنها تعرف كيف لا تخطئ بين هذا وذاك.

عن أي إقناع نتحدّث الآن؟

أحسبُ أننا نتحدّث عن ذاك الجهد المكتوب والمنشور المتصف بخصيصة الإبداع التي لا تغيبُ عن فطنة الأجيال الوليدة ، أو هذه التي تقوم – منذ اللحظة – بإرباكنا نتيجة قدرتها الخاصة على التحليل والتركيب ، وبالتالي على اختراق جُملة أوهامنا القديمة باستنتاجاتها الجريئة.

عن هذا الإقناع نتحدّث الآن ، والموجّه نحو جيل يمتلك شبكة غير ذات خروم واسعة : شبكة من الشكوك وإعادة النظر لا تضعنا على مبعدة من ظنون الخييات الكبرى التي أسلمناه (الجيل) لفروضها واستحقاقاتها الأكثر من قاسية: شبكة لا تجامل اللمعان ، ولا تعترف بالراسخ لمجرد أنه موروث، ولا تحني للألقاب من غير مساءلة، ولا تقرأ (المقرّر) بتسليم الإيمان المسبق ، ولا تؤدي تحية التبجيل لأي كتف مثقل بأنواط (الشهرة) قبل أن تسبر أسبابها، ولا تُشهر كاتباً أو ناقدأ إلا بقدر ما كان ملتزماً (بقواعد اللعبة) مبدعاً فيها. ليس هنالك من شروط تدخل على الكتابة الهزيلة ، أو العادية ، من خارجها فتقوم اعوجاجها. لم يعد هذا ممكناً بعد الآن ، وإن كان قد حدث قبل الآن.

فهل أنا متفائلٌ ، أم أنّ (الخراب المشهور) يربضُ بأذياله الثقيلة التي ما زالت تسطو على سواها؟

إني أراهن على القادم.

الباب الرابع

في الرواية

الرواية والتاريخ

يمثل التاريخ مادة غنية جداً يمتح منها الكاتب الروائي، على الخصوص، ويستقى من عوالمها وشخصياتها أعمالاً عديدة تُجبر القارئ والناقد، معاً وكُل بمفرده، على إطلاق العنان للمخيلة وفتح الأفاق على سعتها للتأويل والقراءات المجتهدة. كما أن التاريخ، بما يعني من ماضٍ يشتمل أحداثاً ودروساً، يُشكل لنا جميعاً الحافز والمادة لإعادة النظر في راهننا، وقياساً تقريبياً لامتحان الكثير الكثير من قناعات حاضرة بقوة إلّا أنها، عند تعريضها لعصف المساءلات، تأخذ بالترنح مستغيثة تهتف وتطالبُ بأسانيد تقيها حتمية أو احتمالية السقوط.

نكّز ونثبّت المقولة المفصحة عن أنّ (لا مستقبل من غير ماضٍ)، ثم نتوقف لتتوازن حين نقول أيضاً: (ليس من ماضٍ وليس من مستقبلٍ من غير حاضرٍ يمتلئ بالأسئلة).

حسنٌ، وحسنٌ جداً كل ما أسلفنا عنه؛ لكنّ السؤال الأول ومن جديد يبقى هو :
(كيف نُبحر في محيط التاريخ دون أن ننحصر في مضائق خلجانه الخطرة، فلا نقدرُ على الخروج من مأزق (التاريخ)

أديباً؟.. وماذا عن اللآلئ المستخرجة من قيعانه بوعي يُدرك الفرق بين تبييض الماضي من جهة ، وإضاءة الحاضر من جهة مقابلة؟)

أجل. ثمة فرق كبير بين أن نبيّض الماضي عندما نجتهد في تنقية التاريخ مما علق به من اختلافات ، وأكاذيب ، وروابط متعسفة ، وحذف ، وإلغاء مفضوح. وأن نضيء الحاضر بمنارة الماضي /التاريخ فهماً لجوهرنا الحالي ، وليس إسقاطاً لذاك على هذا كمهزّب من رقيب حكومي، أو تحريمات دينية، أو محظورات اجتماعية.

إنّ التاريخ، كمادة مستعادة في الكتابة الأدبية، ليس لعبة تخيلية (وإنّ تحلى بإمكانياتها)، وإلاّ تحوّل إلى جملة مصاد أشبه ما تكون بشباك العناكب الدبقة، تلتصق بالنص وتأسره لصالحها، ثم تأخذ بافتراسه حتى تذيبه فيها تماماً. عندها! يكفّ النص عن أن يكون جوهره المتمثّل بـ (الإبداع الاستثنائي)، ويضمحل ليصير نسخة مضحكة عن وقائع وشخوص لا لزوم لإعادة رفاتهما الرميم إلى الورق : يصير استنساخاً مأزوماً تخنقه لحظة مضت ، وتسند عليه بوابة الخروج لحظة لم تولد بعد.

هذه نقطة.

وهناك نقطة ثانية ينبغي إطالة النظر فيها، ليس لذاتها وإنما للكشف الذي رُبما نربحه عند قيامنا بذلك. فمن خلال تفريقنا بين المبدأ الذي قامت عليه (روايات) جورجي زيدان التاريخية، والمبدأ الذي أقام عليه أمين معلوف مشروعه في النظر إلى التاريخ كمادة ينبغي إعادة التدقيق فيها، وعلى شكلٍ كتابيّ هو الرواية تحديداً! أقول : من خلال هذا التفريق بين المبدئين، وعبر قراءة النصوص الناتجة عنهما ، نستطيع التقاط الفرق الخطير بين الوقوع في المصيدة (جورجي زيدان) ، ومزريق كثافة الشباك واختراقها (أمين معلوف) وذلك للفوز بأمرين هامين للغاية.

الأول: المحافظة على أدبية النصّ وعلى نوعه، دون الارتهان إلى سلطة المادة (التاريخ) التي جَبَلَ المُبدع عالمه الخاص من ترابها، ولكن على نحوه الخصوصي بحيث كان هو السيد المطلق فوق مملكة الكتابة، من غير أن ينمسخ إلى ناسخٍ معاصرٍ لكتابةٍ عتيقة ذات التباسات لا تنتهي.

والثاني: أنه حين غمّاهي مع جوهر أدبية النص كان، في الوقت نفسه، يتماهى مع جوهره هو ككاتبٍ يملك رؤاه إلى تلك المادة، ويحافظُ على المسافة الحرجة للإبداع — ليس في اللغة والأسلوب فقط؛ بل في نظرتِه المتشكّكة والمتسائلة التي أجراها فوق سطور التاريخ .. وبينها.. وتحت طبقاتها.

هكذا لا يفقد الروائي توازنه فيسقطُ في مصيدة التاريخ ويخسرُ مبرره كمبضع ينهب في الماضي ، ويحفرُ للمستقبل ، من غير أن يضيّع فرصة الحاضر المتفلّنة أبداً: المتفلّنة من يده إذا لم يخطفها الآن .. وإلا فلا.

ويبقى أن نتذكّر ، أن نتذكّر ونتنبّه جيداً، إلى أنّ التاريخ عبارة عن محفوظ هائل في امتداده وفي أعماقه ليس ميسوراً للعامة إلا في أقلّ قليله. وتأسيساً على هذا، فإنّه من الخطورة بمكان أن يفترض الروائي تساوي القارئ له في معرفته للمادة التاريخية التي يعملُ على إنشاء نصه فوقها وفيها. فإذا وقع في هذه الغفلة ، فإنّ عمله الممتقن لن يشفع له لدى القارئ غير المحيط بالمادة، تماماً كما كان شأن غونتر غراس في روايته الأخيرة (قرني) ، التي لم تجد من ينهي قراءتها بمتعة أو دونها، رغم (الأستاذة) التي يتحلّى بها كاتب ألمانيا الأول وفوزه بجائزة نوبل الأخيرة. وبذلك كانت غلطة الشاطر بألف .. فوقع في مصيدة تاريخ بلاده لحظة انتقاده له.

الرواية مرآة ماذا؟

أن ننطلق من الخيال والأوهام وقد اعتمدناها لتكون بديلاً عن الخراب في الواقع.. أو قل هي التعويض عن الجانب الخرب من الواقع؛ فذلك وجه من وجوه العمل الإبداعي. وبخاصة العمل الروائي حين يصير الركون إلى الورقة البيضاء نريد أن نملأ مساحتها الفارغة بكلمات اللغة التي نريد أن تقول شيئاً لم يحدث حقاً خارجها: لم يقع في الواقع: أو هو ، عندما (وقع) ، أصابه الانكسار والعطب ، فتعطلت فيه حيوية الإبتداء وفقد معناه الأول ، وصار شيئاً آخر يحتاج من الروائي أن يُعيده إلى شهوة الخُلم ويُرمم فيه مجموع ما تشظى وبات هشيماً.

ذلك يعني ، بالتمام الكامل للفهم المتروى ، أن الرواية تسعى لتعويض ما لم يكن قد حدث فعلاً في الحياة الواقعية. الرواية تسعى لأن تصوّب الخطأ (خطأ عدم الحدوث، وخطأ الذي حدث ناقصاً.. أو منحرفاً عن جادة ما نريد ونطمح). فهل هي كذلك ؟ وإن كانت كذلك، هل هي بهذه الدلالة عند جميع الذين يمارسون كتابتها؟

جُملة تداعيات من الأسئلة تولدت لدي إثر قراءتي لشهادة قَدَمها

الروائي الإسباني لويس ديبث عن مفهومه للرواية في أواخر القرن المنصرم، وكان التكثيف لديه وقد اتخذ المحرر عنواناً للمادة هو : (الرواية الحديثة لا تقلد الحياة وإنما تحاول تعويضها).

إذن: الرواية ليست تقليداً للحياة، بل هي التعويض عنها.

تعويض ماذا؟

ذلكم سؤال، حيث أنني لم أعر في شهادة الإسباني لويس ديبث على إجابة عليه ، اللهم سوى التطرق للغة والخيال والوهم ، عاقداً مقارنة الاختلاف والتغير بين طبيعة العالم في القرن الذي عاش فيه ستاندال وعبر عنه، وزماننا الراهن حيث أن مهمة (الإخبار) ، التي كانت الرواية حينذاك تأخذها على عاتقها ، قد غُطيت عبر وسائلها الحديثة المنتشرة الآن كالتلفزيون، والراديو، وشبكات الأنباء. فهي (المرايا) الستاندالية الراهنة بحسب رؤية لويس ديبث ، الذي استذكر في شهادته تعريف ستاندال للرواية والمفيد بأنها (تلك المرأة على امتداد الطريق) .

ولكن: الرواية امرأة الطريق ، أم امرأة الإنسان السائر على الطريق ؟

رُبما في الإجابة على هذا التساؤل – أو في محاولة اجتراحها – يكمنُ بعض الفرق بين كاتبين روائيين ينتمي كل واحد منهما إلى بيئة خاصة به تختلف عن تلك التي ينتمي إليها الآخر، بما يعني أن (ماهية) الشيء الذي يحتاج إلى (تعويض) هي ماهية مختلفة بالضرورة والحتم – غير غافل عن المشترك بينهما فيما يتعلق بالجواهر العامة للحياة كالخير، والحب، والدفء الإنساني ، والعدالة ، إلخ.

ففي المجتمع الذي يعيش يومياته أحد الكاتبين الروائيين ، حيث يكون الجدال دائراً بين أفرادهِ ، أو أفراد نخبة المفروزة اجتماعياً بالأحرى، حول

مدى توافق الإنجاز الفعلي للعدالة في توزيع العمل ودرجة الارتقاء بمستوى المهنة مع البرامج الانتخابية للحكومة مثلاً، لن تكون (ماهيات) المواضيع الخاضعة للـ (التعويض) لديه هي ذاتها عند الكاتب الروائي الآخر ، حيث يفتقر مجتمعة لفرص العمل أصلاً مثلما يفتقد ، في الوقت نفسه، لنقابات مهنية منتخبة وذات تمثيل حقيقي لطبقة تملك حضوراً سياسياً فاعلاً. ناهيك عن فقدان شبه الكامل للكرامة الإنسانية وأبسط حقوق الفرد في حيازة مصيره الوطني (الفلسطينيون على أرضهم).

في مواجهة فروقات كبيرة كهذه يتحوّل السؤال عن (هوية) ما نريد تعويضه داخل الرواية وبواسطتها ، إلى سؤالٍ صعب يُصيب المعاني الأولى لجواهر الحياة العامة التي أشرتُ إليها قبلاً. فالحب، والدفء الإنساني، والخير، والعدالة لا تعود تنتسب إلى السلالة ذاتها من الدلالات المتجسدة يومياً. فتحية الصباح في مجتمع حقق شروط حرياته العامة والخاصة ، وقطع شوطاً طويلاً في تطويرها عبر التشريعات القانونية ، يُلقِيها ثُرَطيّ فرنسي على سيدة عابرة ليست هي ذاتها ، بكل تأكيد ، تحية المساء يصطدم بها رجلٌ فلسطيني عائر يقفُ للتفتيش والاستجواب عند حاجز (أريئس) في مدخل مدينة غزة، عند أوبته من عمله الكدحي القلق وغير المستقر لدى صاحب العمل الإسرائيلي!

قد تكون الاستنتاجات الخارجة من تأملنا لهذين النموذجين المقتطعين من هاتين الحياتين كافية للحكم على أنّ الموضوعات الخاضعة لرغبة التعويض ليست ذات تباين في المظهر الخارجي وحسب ؛ وإنما هي ذات اختلاف هائل في طبيعة الكينونة الإنسانية. فالنموذج الأول يدلُّنا على أنّ موضوع التعويض بسيطٌ لا يحتاج لأكثر من لفظة صغيرة ليكتمل المشهد

بحسب الرغبة . أما النموذج الثاني فيتضمّن تاريخاً كاملاً لكل شيء ينبغي العمل على تعويضه . هو تاريخٌ يبدأ بمعنى الإنسان، ولا ينتهي بالرصاصة التي قد تُصيب رأس ابنه الصغير لأنه رمى جندياً إسرائيلياً بحجر!

وبعد:

هل الرواية مرآة الطريق، أم مرآة الإنسان السائر على الطريق ، أم المرأة للطريق وللإنسان السائر عليها والمتسائل إن كان سيعود إليها في الغدِ حاملاً (زوّادته) البسيطة .. أم محمولاً على نعشه المرتجّل؟

ضد الزيف

إذا كان للجنس الأدبي بداية معروفة يمكن الإحاطة بها وتسمية الرواد الذين شَقُّوا أولى دروبه، فهل يمكن، والحال هذا، أن نتنبأ بنهايته؟.. ثم نستطرّد فنسأل: هل ثمة نهاية لأي جنس أدبي؟

إنني أرى أن للأجناس الإبداعية بدايات تبدأ مشوشة ومُضَيِّبَة، ثم تتضح شيئاً فشيئاً وتستقيم في خطوط تتشابه أحياناً، وتتوازي أحياناً أخرى، لكنها تشكّل مجموعها شبكة حيوية تقوم بتغذية هذا الجنس وإدامته. فالجنس الإبداعي لا نهاية له وفق هذا المنظور.

غير أنّ حكماً قطعياً كهذا يتعلّى بتفاؤلٍ كبير يحتاج إلى ما يُبرره ويُدلل عليه.

ربما يكون مبعث التفاؤل هو ذاته أس الحياة في جوهرها، ألا وهو غنى أوجهها وتعددية التعامل معها. فلو كانت الحياة مجرد نمط واحد لا غير وقد اتخذت لنفسها نموذجاً محدداً لم تجرح سواه؛ لأصبحت عندها رتابة قانطة كالغمر الأول في سفر التكوين. سكونٌ وثبات برغم التكرار اللامحدود للنموذج الوحيد.

هذا هو الجنس الأدبي دائماً: يجترخُ لبدائياته ، عند رسوخها، خطوطاً متعددة في أوجه الكتابة نستطيع من خلالها معاينة الاختلافات في النظر إلى الحياة ، تماماً كما نقعُ على التباينات في التحديق إلى هذا الجنس من قِبل كُتّابه. وبذلك، ومع مرور الوقت حاملاً معه جميع تلك الكتابات، يصيرُ للتأريخ معناه، إذ بنى قاعدةً له بحيث بات بمقدور أي (باحث) أن يؤسس عليها (جديدة).

و (الباحث) هنا يشتمل في معناه كُلاً من الدارس — الناقد، والكاتب — المُبدع في هذا الجنس.

و (الجديد) أيضاً يدُلُّ على المحاولات الريادية عند كل من هذين الاثنين.

فالسنوات المتعاقبة، ضمن السياق التاريخي للجنس الكتابي، تقوم بتعزيزه والتأكيد على حيويته ما دامت هوامشه تحتل أن تتسع باستمرار لتتحول، هي بذاتها، إلى مُتونٍ جديدة تقول الأمر الواحد على نحوٍ آخر من الألوان الممتزجة.

هكذا يُتاح لنا أن ننظر إلى أي جنس كتابي — أدبي — إبداعِي على أنه (شهادة) كل العصور، إلا أن الاختلاف يكمن في كيفية الإدلاء بها بناءً على تغيّر موقع النظر أو زاويته عند كل (شاهد) ، ولدى كل (قارئ) للشهادة في الوقت نفسه.

ليس هنالك أي مَحْوٍ لأي جنس كتابي بسبب من التعاقب الزمني أو التاريخي. وبذا: ليس هنالك أي معنى للقول عن جنس كتابي ما بأنه (المُعبر عن حقبة اجتماعية — تاريخية) لا غير. قد يَصُحُّ القول عن الرواية، كما لدى لوكاش، بأنها (ملحمة البورجوازية)، وذلك حين النظر إليها من

زاوية الولادة والمنشأ والرسوخ – من زاوية الطبقة الاجتماعية التي كانت بمثابة الحاضنة لها أوروبياً. لكن هذا لا يقطع الطريق على سواها من الطبقات، وفي اللاحق من التاريخ والأمكنة، أو يمنعها من تبنيها والارتقاء بها والتحويل/ التحويل فيها.

إن الرواية ذاتها تقدّم الدليل على هذا. فما الذي يجمع – بحسب الاستشهاد بأرنستو ساباتو – بين (دون كيشوت) لسر-آنتس ، و (آلام فارتر) لغوته، و (المحاكمة) لكافكا، و(يوليسيس) لجويس؟

ثمة تباينات كبيرة بين تلك النصوص الأربعة من حيث الأساليب، واللغات، والعصور، وطبيعة الشهادات، والأمكنة. لكنها تبقى، في النهاية، أربع (روايات) بصرف النظر عن المعالجات النقدية – البحثية في بُناها المتغايرة.

من هنا يكتسب الضحك والسخرية الهازئة كل المبررات حين نقرأ في (تاريخ) الأدب، على سبيل المثال، عن المعارك والمناظرات التي جرت بين السوراليين والدادائيين حول مبدأ 'العراء الفكري' الذي تبناه الدادائيون. مبدأ البدء من جديد كأن لا شيء حدث من قبل! فملهمهم تريستان تزارا (أراد كُنس الإرث الأدبي وتدمير الإضافات التي أتى بها . فمثلاً كان الدادائيون يحرمون قراءة بودلير ويدفعوننا إلى تخطي لا حدود له) ، كما جاءت شهادة لوي أراغون فيهم.

لقد عانى أراغون، السريالي في فترة من حياته ، ما عانى نتيجة الرؤية العدمية التي تنظر إلى الأجناس الكتابية على أنها حلقات مغلقة على عصور وطبقات. لم يُعان فقط، بل ارتهن إلى الثقل المحلي الذي شكّله الدادائيون على السورالية في نظرهم إلى الرواية بأنها (النوع البورجوازي

من الكتابة) فهي نحن نقرأ ما كتبه عن روايته (إنسيه) : (أندريه بریتون صَفَق لـ (أنيسيه أو البانوراما - رواية) وقد حرصتُ على إدراج كلمة (رواية) في العنوان بهدف التحدي. غير أن التحاق حركيين جُدد بالسوريالية أرسى نوعاً من الامتناع من السرد القصصي- والروائي. كانت لمة غالبية قد اقترعت على رفض النوع البورجوازي من الكتابة، الأمر الذي دفعني إلى صياغة نصوصي السردية خفية، للحوُول دون تجريحهم.) !

لقد انطلقتُ بالكتابة متسائلاً عن إمكانية انتهاء الجنس الكتابي ضامراً الإجابة مُسبقاً. لكنني، عندما فعلتُ هذا، إنما كنت أبني حُججتي لنفسي أولاً لأعزز اقتناعي بكل ما سبق. فالمرء يحتاجُ إلى أن يتأكد، بين الحين والآخر، من أن ما بناه في داخله من ثوابت لم يكن.. كله.. محضُ زيف!

لمة حاجة دائمة للمراجعة. حاجة دائمة لتنقيّة المخزون المعرفي وتعرضه للشمس خوف الرطوبة وإصابته بالغُطُن.

لمة هذه الحاجة دائماً.. ولنا جميعاً.

الرواية : سيرة شخصية

وعامة أيضاً

من الملاحظات التي بدأت تترسخ حول عدد من النصوص الروائية العربية ، أنها أشبه ما تكون بالسيرة الشخصية لكتّابها . ولمّة رأي ينطلق معترضاً أو متحفّظاً ليصل إلى أن الحياة أغنى من تجربة الكاتب مهما اتسعت . وعليه — الكاتب — أن يتعمّق طبقاتها المختلفة ويسير إلى ما هو خفي على العين المجردة . وكان من الذين يحملون هذا الرأي من يورد أسماء النصوص الدالة على هذه الملاحظة ، ويشير إلى روايتي (قامات الزبد) و(أعمدة الغبار) .

لم أكن لأعترض على جوهر الملاحظة ، وإنما أفكر باحثاً عن السبب، بعيداً عن الجاهز من المقولات مثل (نص الكاتب شهادة على عصره) ، أو الحاضر من القراءات السابقة كـ (حياة الفرد نموذج لحياة مجتمعه) ، مع ما تتصف به من كبير مصداقية وما تنسم به من مدلولات فضفاضة في الآن نفسه، فإن المسألة تبدّت لي وكأن لها علاقة بالجيل . فالتتبع لكثير من النصوص موضع الملاحظة يقود إلى حصر كتّابها بأبناء جيل ولدوا أواخر الأربعينات وبداية الخمسينات — أنا واحد منهم — . ربما شذّ غير واحد عن هذا الإطار، إلا أن عموميته تبقى راسخة .

أسمح لنفسي بحق الاجتهاد لأقول بأن جيلنا هو (جيل الآمال الكبيرة والإحباطات الأكبر) ؛ فبقدر ما يملك المرء في داخله من آمال وطموحات كبيرة تكون إحباطاته في حجمها عندما تنتكس على أرض الواقع . أو حين تُجَهَض وتبتدّد متحوّلة إلى تراجعات أساسية . عندها ، لا يكون الإجهاض أرضاً واقعية يتصاعد منها دخان الحرائق ، ويتبعثر عليها حطام الماضي والغرض وحسب ؛ وإنما يكون تفرغاً فجائياً وصادماً لما كان يحمله المرء في الروح . تفرغاً مأساوياً يؤلّد بالضرورة حالات محمومة لتعبثه كي يظل التوازن قائماً . مع ملاحظة أن (المادة) البديلة لا بدّ وأن تُنسج من قماشة الموضوع المزاج .

ليس بمقدور المرء تبديل طبيعته التي تأسس عليها مثل قميص تمزّق - حتى وإن حاول هذا - خاصة بعد تجاوزه لسن معينة . (فأنت تتكوّن من الشيء الذي تأكله . كما أنك المجلات المصورة التي تمعّنت فيها وأنت طفل) كما يرى كارلوس فوينتس في (إكتشاف المكسيك) (1) . لذا ، فإن الصورة تتضح أكثر بوعينا حقيقة هذه النقطة ، عندما نستعيد المحطات / المفاصل الكبرى التي حفلت بها سنوات جيلنا الممتدة من الـ 48 حتى الآن (راهننا المعايين والمشهود) . هي مفاصل لم تكن طارئة أو خاصة بالبنى السياسية والاقتصادية والحضارية لأمتنا فقط ؛ بل نغلت تفاعلاتها الهائلة واصله إلى كلية البنية الاجتماعية ، ومتركزة بكثافة في نسيج الشخصية العربية التي تُفَتِّح وعبها على (المُسَلّمات) الخاصة بها وتبلور تطوّر في خضم تنابعا المسعور والساخن .

لقد باتت تلك المحطات / المفاصل العامة في حياة الأمة هي ذاتها محطات جيلنا الخاصة . وهي ذاتها مفاصله الشخصية . لم تعد مُّمة مضافة

بين الخاص والعام . دخلت تفاصيل أعمدة الجرائد وعناوينها الرئيسية عن حرب السويس ، في نصف رغيف الزعتر المقضوم خلال الاستراحات بين حصص المدرسة . كما اندغمت أغاني عبدالحليم حافظ عن السد العالي ، بانسجام عجيب ، مع بواكير قراءتنا لنجيب محفوظ . مثلما تشابكت أولى (مواعيدنا الغرامية) الساذجة مع (الأرض بتكلم عربي) . انعدم الفارق بين دموع مراهقتنا والدموع الحارقة في حزيران 67 . أو غيظنا المفجوع بما جرى في الـ 82 ، مختلطاً بغيظنا الملجوم حيال ما لم يجر تلك السنة . ناهيك عما إنهدم فينا في 91 إثر حرب الخليج الثانية. تحوّل مزيجُ الخاص والعام إلى عناصر تكوين لشخصية جيلنا . إلى عناصر كوّنتنا. وإلى عناصر نحتويها داخل كياناتنا الفردية .

الوحدة العربية – تحرير فلسطين – الجماهير والطبقات – الاشتراكية بكل التنويعات عليها والاجتهادات الداخلة فيها . ثم شعاراتها المكنوزة في الذاكرة ، والعاملة على تحديد الرؤى وسبك المقاييس ، مثل : أمة عربية واحدة – من النهر للبحر – بترول العرب للعرب وهو سلاح لنا في المعركة – بالروح بالدم نفديك يا (.....) ، وللقارئ أن يملأ الفراغ بما يذكره من متعينات .

في حدود تلك الظروف والمعطيات ولد جيل بأكمله . جيل تشرب بديهيات أرساها لنفسه كقواعد ثبر له وجوده ، وتميّزه عن أجيال سبقتة وأخرى لحقت به لم تحظ بشرف (حمل عبء مهمات تاريخية عظيمة) ! إنها مسيرة قسط مهم في عمر جيل كان يطمح إلى جني عظيم ، فإذا بالحصاد يكون مرّاً . لم يكن (المحصول) قمحاً .. بل زؤاناً شاملاً . لم يحصد الجيل ما كان يعتقد أنه مكرّس له ، وإنما وجد نفسه هو المحصود !

وأن (المحصول) مجرد أحلام تكسرت نصالها وانغرزت فيه .

@ @ @

ربما يشكّل اجتهادي هذا ، مع كافة الجزئيات للمحطات / المفاصل التي لم أت على ذكرها ، أرضية معقولة للسبب الذي جعل من روايات جيلنا تبدو كأنها هي سيرة ذاتية أو شخصية . لأن الحدود بين سيرتنا الشخصية - العائلية - المدرسية - الغرامية - تلاشت تماماً ، لأن مشاريعنا الخاصة كانت على موعد دائم طويل بلا نهاية : على موعد دائم التأجيل لتحقيق حلم هو خاص بقدر ما هو عام عام .

@ @ @

ماذا نكتب الآن ؟

عن نفسي : نشرت رواية (أعمدة الغبار) ، تلك التي تتناول الفترة ما بين الـ 76 و الـ 82 ، والتي اعتبرها تكملة لتلك التي تناولتها في (قامات الزبد) والممتدة من الـ 68 حتى الـ 76 . وذلك لأننقل بعدها إلى رواية ثالثة تتعلق بالفترة الواقعة بين سندان الـ 48 وصولاً إلى مطرقة الـ 67 .

هذا هو عمر جيلي : محطات ومفاصل حدّدت حياتنا ووسمتها مثلما فعلت في حياة أمتنا ، بحيث لا تكون الكتابة عن الخاص مفهومة بمعزل عن العام، ولا يكون العام لاحقاً بالإنسان بغير ملاحظته عبر حيوات الأفراد... أو ما هو شبيه بسيرهم الذاتية .

ثم أتساءل : أهي سيرة أمة ، أم سيرة جيل ، أم سيرة كاتب ؟

(1) ما هذا " البيت المشترك "؟، ترجمة كاتب المقالة، دار أزمنة، 1996.

الرواية العربية الجديدة:

لغة مفارقة، وعالم منفصل

في معرض إجابته عن سؤال الحداثة كمشروع، ومحاولات الانزياح والخروج على النمطية، صرح أحد الروائيين العرب قائلاً: (لم تستطع الرواية العربية أن تشكل ظاهرة عالمية مثل الأدب اللاتيني أو حتى الإفريقي).

هذه إفادة تستوجب التوقف حيالها والتدقيق في مضمونها ، ليس لأننا نقف منها موقفاً معارضاً.. أو نملك أمامها جواباً جاهزاً نستطيع طرحه ونحن في غاية الاطمئنان والوثوق؛ بل لأن الإفادة بذاتها تشكل عامل تحفيز واستفزاز للتفكير في حال الرواية العربية عموماً. نفكر في حالها ولا نكتفي بذلك المسح الجرائي المتمثل بـ (ازدهارها) من حيث ازدياد عدد الروائيين والروائيات وبالتالي زخم الإنتاج الروائي؛ بل نترى بما يكفي لفحص الانزياحات الحادثة في عديد من نماذجها الجديدة.

لحظتذ، ولدى إمساكنا بمفصل الإفتراق الذي تحولت عنده مسيرة الرواية العربية عن (محفوظيتها) باتجاه كتابة مختلفة ما زالت تحفر ، حتى الآن، مسالكها خارج المألوف، يمكن لنا عندها أن نبدأ بللمة الإجابة وتركيب المشهد الآتي لروايتنا الراهنة.

ولأنني لستُ من المؤهلين، نقدياً، لعملية الفحص السُّمَّار إليها لوتيرة الإنزياح والابتعاد عن النموذج المحفوظي المؤسس والريادي؛ فإن مساهمتي في تكوين الإجابة لا تتعدى التنويه أو التذكير بأن واحداً من عناصر الانزياح تمثل في اللغة المختلفة. لغة الرواية المختلفة أعني.

إنَّ الاختلاف في لغة الرواية العربية الجديدة لا ينحصر في عالمها الدلالي فقط، على أهميته البالغة؛ وإنما هو اختلافٌ في الرؤيا من حيث الأساس. أن تكون ثمة لغة مختلفة يعني الإشارة والتنبيه إلى وجود اختلاف أول وتأسيسي في النظر إلى العالم، وكذلك هو استدراك ومراجعة لجملة انهيئات أو انقلابات أصابت كلاً من عناصر ومقومات العالم الواقعي من جهة، تبعثها ضرورة إعادة النظر بالكيفية الفنية التي سوف ينبني من خلالها العالم الروائي من جهة أخرى.

لقد حدث ما يمكن تسميتها (بحالة الانفصال) بين عالمين: عالم الواقع.. وعالم الرواية. فالقراءة المحصورة في مرحلة التأسيس الابتدائي للجنس الروائي عربياً وصولاً إلى اكتمالها لدى نجيب محفوظ بالمعنى الكلاسيكي — إنما القابل للتفسير المتعدد — تُفيدنا بأنَّ عالم الرواية ذاك كان عالماً مقرباً، أو محاذياً للعالم الواقعي خارجها. كان عالماً متصلاً بمعنى الاقتداء؛ فالأصل هو الواقع.. والانعكاس هو الرواية، وليس ثمة انفصال بين العالمين — بل هو تأويل يقوم به العمل الروائي للفعل الواقعي ويتخذ منه موقفاً.

أما الانفصال والمحايثة، فإنهما ما كانا ليحدثا لولا افتقار عالم الواقع (للمشروعية) لدى الروائي. لقد باتت شروط مشروعية عالم الواقع موضع رفض وعدم اعتراف. لذلك، تخلّقت مسافة لا تني تتسع بين عالم الواقع

كمعطى مادي .. وتمثلاته المضادة لدى الروائي كردٌ تأملي ذهني، وكبديل متخيل متفاعل وليس منفصلاً.

كل ذلك بما ينتج عنه من فرضيات فنية جديدة من جهة البناء استوجب لغةً مفارقة. فكما أنَّ العالم الروائي بات عالماً موازياً للعالم الواقعي، ناقداً له ومفارقاً لشروطه؛ فإنَّ لغته باتت هي الأخرى لغة ناغلة في ذاتها تستبطن غناها الذي طمسته بذاعة الخارج وتسطيحه لها. لا بل تحولت هذه اللغة، في عديد من النصوص الجديدة، إلى ثيمة أساسية في الروايات قابلة للاكتشاف كما هي بقية العناصر اللاحمة للعالم الروائي.

فإذا كان تفسير الروائي العربي لواقعة عدم استطاعة الرواية العربية تشكيل ظاهرة عالمية مثل الأدب اللاتيني أو حتى الإفريقي يتمثل في أنَّ الروائيين العرب (يفتقدون إلى ذاك الخيال الواسع الذي تتسم به الرواية المنتمية إلى الحدائث الجديدة)؛ فإنَّ اجتهادي الشخصي يقودني إلى فرضية أنَّ لغة الرواية العربية الجديدة — المفارقة تحديداً — هي الوجه الآخر (لعملة) الخيال المنوَّه به.

فالخيال، أو القدرة على التخيل، لا يعني اجتراح عوالم فانتازية مذهشة، أو مفارقات خدئية خارجة عن المألوف وحسب. إنَّ ذلك التخيل يتعلَّق باللغة أيضاً، وكيفية التعامل معها كنوع لا ينضب لتوليد صور إدهاشية ذات صلة بها كعنصرٍ ييني غيره لحظة بنائه لذاته.

رُبما تكون الرواية العربية قادرة على أن تشكل من نفسها ظاهرة عالمية حين التنبّه على خاصية اللغة هذه. فبعد نجيب محفوظ، لا بل وسط مواصلته لمسيرته المعهودة، كان إدوار الخراط يعملُ بدأبٍ وصمت على سبر خندقي جديد ومختلف يواجه به عالم الواقع المرفوض. وأجازف مضيافاً:

بل كان يواجه عالمه الشخصي ويسبرُ فيه بالتشابك والتقاطع مع عالم الواقع — إنما من خلال لغة تحاول أن تكتشف ذاتها وتجذدها حين تُحيط اللثام عن تفاصيل الواقع الخبيثة .. أو الملتبسة.

تلك واحدة من زوايا المشهد الروائي العربي؛

إذا لم نَقم نحن بإضاءته وإشاعته، فكيف نتوقع من العالم الإلتفات إليه والتركيز الباحث فيه ليشكل منه، عبر تعدّد النماذج المفارقة، ظاهرة عالمية؟

الجسرُ يتغيّر أيضاً

تشكّل الكتابات المشيرة إلى الأعمال الروائية الكلاسيكية ، كنماذج مُعتمدة أو كمعايير ثابتة ، تحفيزاً إيجابياً للذاكرة وللذائقة معاً. تحفّز الذاكرة لكي تستعيد مخزونها من القراءات الروائية المترسّبة فيها، وتُعيد في الوقت نفسه للذائقة حيويتها واختبار جملة الانتقادات التي ما كانت لولا تنامي هذه الذائقة وتشكّلها على نحوها الخاص.

إنّ الانحياز إلى ضربٍ من الكتابة، مهما تأطر بمسوغات تنظرية أو استند إلى اقتباسات عامة، يبقى في نهاية الأمر نتيجة طبيعية لبوصلة الذائقة. فهي صاحبة الذراع المشيرة إلى ما ننحازُ إليه، والمُعرضة عن سواه مهما تحلّى بمقومات فنيّة تؤهله لأن يكون له امتيازُه في مجاله الكتابي. غير أن اتجاه الذائقة لا يكفي، إذ هو خاص بشخص واحد بمعنى هي ذائقته هو: فيصير عندها الاعتماد على رأي الآخرين بالاقْتباس والاستشهاد والتنويه إحدى الحجج أو الذرائع لتسويغ أحكام هذه الذائقة، وإكسابها من ثمّ لبوس الإقناع.

ليس هنالك من تردد حيال اعتبار رواية القرن التاسع عشر هي

النموذج الذي رست عليه الكتابة الروائية، كجنس أدبي صاعد، ليأتي ديستوفسكي بعد هذا ليؤكد، بعبقريته في كل من كيفية سره لجوانيات شخصياته وسرده الحكائي المتفوق، على رسوخ هذا النموذج الأول.. لا بل على توجهه الاستثنائي.

هذه هي الرواية في حالة نضوجها علي أيدي أساتذة ذلك القرن، أو هي، بالأحرى، النموذج الوحيد والسائد بين نهايات قرن وبدايات آخر. كما أنها، في الأساس، التطوير الفني المكتوب للحكاية الشفوية وإخضاعها لوجوبات التغيرات في اللغة، والانتقال السردي بين الشخصيات والأمكنة والأزمنة وفقاً لما آلت إليه بُنى المجتمعات وطبيعة إيقاعها الحيائي. لكن نقطة الافتراق الجوهرية بين الحكاية والرواية، وبسبب من كون الأولى تُقال مباشرة تُسمع مباشرة – بينما الثانية تُكتب على انفراد تُقرأ على انفراد كذلك؛ فإن التشويق سوف يتخذ لنفسه، مع الزمن، تحولات ذات صلة بعناصر الرواية المكتوبة بعيداً عن ذاك التشويق الأول والخاص بالحكاية التي تشد المستمع وتغريه بالمتابعة.

رُحماً لم يبتعد كثيراً مفهوم التشويق عند ديستوفسكي عن ذاك المتوقّر في الحكاية، إلا أن هذا لا يُعتبر مقياساً ثابتاً، أبدياً أزلياً، نُجيز لأنفسنا الحكم على تحولات النصوص الروائية وتشكيلاتها السردية بناءً عليه ووفقاً لنموذجه. إضافةً إلى أن اعتماده كواحد من ثوابت الرواية يقتضي منا قلب أوجه التشويق نفسه والتساؤل عن ماهيته. أهو في تلاحق الأحداث؟ أم في الإثارة والتهيج بحسب منطوق (القصة – الحكاية – الواقعة)؟ أم في تعزيز قدرة القارئ على الاستنتاج بتحفيز ما يملك من أدوات الربط والتحليل؟ أي بإشراكه في صياغة الرواية عبر تأويله لها.

وليس الاكتفاء منه بمجرد السعي وراء الراوي كلف العلم ليُخبره عما آلت إليه الوقائع والمصائر؟ ذلك ، كما أرى ، جزء أساس في التحولات التي أصابت الرواية عبر قرن من الزمان ، يحتاج إلى مراجعة ابتغاء التفهم أولاً وأخيراً ، بعيداً عن الحكم له أو عليه.

فالتشويق والإمتاع (من ملامح الرواية الكلاسيكية) صفتان تحليليان بالنسبة والإطلاق في الوقت نفسه: مطلقتان عند حيزهما داخل الدلالة اللغوية، أو بمعنى اللفظ المباشر والجاهز. لكنهما تُسَمَّان بالنسبة حين نعاينهما لدى مجموعة أفراد يتباينون في كيفية تلقيهم للرواية الواحدة. فما يُمتع قارئاً ما ، مجهولاً أو معلوماً ، من عناصر الرواية ليس بالضرورة هو الذي يُمتعني أو يُمتع سواي. صحيح أن هنالك ما يُشبه الإجماع على بعض الأوجه الكبرى، لكنني أزعم أن مسألة التشويق والإمتاع المتأثية من (الإيهام بالحقيقة) لم تعد واردة ضمن هذا الإجماع أو شبيهه حتى. ومرد ذلك أن بات القارئ ، إلى حد ما، توافاً لأن يقرأ الفئيات المتجددة داخل السرد على نحو استمتاعي يتساوى مع متعة (الإيهام بالحقيقة) أو رُحماً، عند البعض، يتجاوزها ليحل هذه محل تلك.

إن تراجع القص الذي يُغده نُقَر من القُراء والنقاد العمود الفقري للرواية، وبالتالي اختفاء بساطة الحكى لصالح البنية الروائية المركبة، ما كان لهما أن يحدثا أصلاً إلا بسبب التحولات الهائلة التي أصابت كلاً من الواقع بشروط بُناه الاجتماعية — الطبقيّة، وأثر ذلك على الرواية بشروط بنيتها الفنيّة المستجيبه لوقائع الخارج — مع ضرورة التنبه إلى أن هذه الاستجابة لم تكن انعكاساً، بل هي تفاعل وإعٍ ومستمر في سياقٍ جدلي. ولذا؛ فإن حالات الاستبدال الجارية في داخل الرواية ليست نتاج (البحث

المحموم عن مقومات وهمية للرواية الحديثة) كما رأى أحد الكتاب ، وإلا بماذا نصف رواية هيرمان هسه (لعبة الكريات الزجاجية) التي تُعتبر أحد الإنجازات المفارقة في النصف الأول من القرن العشرين، بالمقابل من الإدانة للسائد الحدائي التي ترى أنه حوّل الرواية في كثير من الأحوال إلى لعبة ذهنية؟ أمّا عن (البُنية الروائية المركبة) التي حلّت محلّ القص وبساطة الحكى فإنّها التجديد الجريء، كما يشهد المتخصصون والعارفون ، الذي أحدثه جيمس جويس في (يوليسيس) الذي يتم النظر إليه ضمن استثناءات القرن الإيجابية. خلاصة ما أودّ إيضاحه ، هو أنّ تقنيات التركيب وأساليبه في الرواية ليست سمة سلبية لأنها تنافّت مع الموروث الكلاسيكي للأستاذة أمثال تولستوي وديستوفسكي (مع اعتبار حدوث هذا نتيجة حالة تفاعل مع الواقع لا الانزواء عنه لمجرّد اللعب والتحديث)، وإنما هي كذلك إذا لم تُصب هوى أو استجابة تُقبّل لدى القارئ. واجتهادي يُفيد بأنّ التغيّرات التي أصابت الرواية ليست معزولة عن التغيّرات التي أصابت العالم بأجمعه، والتي أصابت القارئ بالتالي ، بمعنى الفرد الاجتماعي حيث لا يجوز اعتباره الجسر- الذي جرت من تحته مياة كثيرة وظل هو هو دون أن يناله التغيير أيضاً!

(عالم بلا خرائط)

(النتاج الروائي المتزاوج)

لكل إنسان تساؤلاته المزمّنة لا بد ؛ تلك التي تغيب ثم تعاود ظهورها بشدة إثر حادثة ما ، أو حديث ، أو حدث . تبقى هذ التساؤلات تسكن خانة المسائل المعلقة ردىاً من الزمن يقصر أو يطول ، حتى تجد لنفسها إجاباتها . غير أن ثمة تساؤلات لا تبرح أمكنتها الحائرة بانتظار مَنْ/ما يعينها على التحرك بمنحها الإجابة .

من التساؤلات المزمّنة واحد يتعلق بالمردود الفني لعمَلٍ أدبي يشترك في كتابته أكثر من مبدع ، وعلى الأغلب يكتبه اثنان لكل منهما اسمه الراسخ وتجربته الواضحة المعالم . وللتدليل على هذا أشير إلى العمل الروائي (عالم بلا خرائط) لجبرا إبراهيم جبرا ، وبعد الرحمن منيف؛ إذ يشكل هذا العمل نموذجاً شبه يتيم (تحوطاً ضمن حدود اطلاعي) في مسيرة الرواية العربية .

(عالم بلا خرائط) نصٌ يكاد يتطابق ، في بُعديه الفني والموضوعاتي ، مع اسمه كونه بلا ثبات أسلوبِي خاص وواحد يكرسه علامة فارقة وطازجة ذات بُعد تجديدي في الرواية العربية عموماً ، ناهيك عن فقدانه لميزة

الإضافة النوعية على أعمال جبرا ومنيف الأخرى: السابقة له واللاحقة كذلك .

كأنما (عالم بلا خرنط) لم يتعد حدود ذاته كنض منفرد بقي في عراء مفتوح بغير تعزيز يأتيه من جملة كتابات صاحبيه تُسَعِّفه ، وبذلك ضاع وحيداً بلا طاقة تُلفت انتباه الدارسين - اللهم سوى طرافة المحاولة التي أنتجتة ، غير غافل عن إمكانية تفحص المحتوى للخروج بتحديدات تؤثر على ملامح جبرا هنا ، وتقاطيع منيف هناك . غير أن هذا ليس جزءاً من سؤالي ، إضافة إلى كونه لا يقع في محور اهتمامي .

وهكذا ظل تساؤلي في مكانه الحائر لا يرحه ، بسبب غياب المبرر الفني عن جوهر العمل ومن داخله ، وظللتُ أنا أحتفظُ به في خانة المسائل المُعلقة .

ثم جاء ما أثاره من جديد حين كنت أقرأ ، منذ وقت قريب ، عن حياة وأعمال الشاعر الفرنسي أراغون ، المُلقَّب بـ (مجنون إلزا) لسببين :

- أنه صاحب ديوان كبير يحمل هذا الاسم ، اشتهر وذاع بحيث وضع أعمال صاحبه الأخرى في الظل .

- أنه أشار بهذه التسمية إلى طرف أو بُعد من أبعاد علاقته بامرأته الحبيبة - المعشوقة الأبدية إلزا تريوليه.

رغم الشهرة الواسعة التي يتمتع بها أراغون ، كشاعر وعاشق لإلزا ، إلا أن القليل من مثقفينا وكُتّابنا يعرف عنه أنه روائيٌ مجددٌ أولاً ، وصاحب نصوص روائية تفوق في عددها عدد دواوينه .

انطلاقاً من هذه النقطة، اتسعت المعرفة المكتسبة المتكونة جزءاً القراءة لطبيعة حياة وأعمال الرجل، مضفرةً بالماهية الفريدة لعلاقته بإلزا ، ثم

وصلت إلى أنهما - العاشقان الأبديان - اشتركا في نشر- نتاجهما الروائي ضمن مجلدات واحدة، وتحت عنوان موحد هو (النتاج الروائي المتزاوج). لقد ضم هذا التزاوج 45 رواية ، 22 منها لأراغون ، و 23 لإلزا .

ما الخاصية أو المبرر الفني لهذا التزاوج الروائي - بعيداً ، لا بل قريباً أيضاً من تزاوجهما الروحي في الواقع الحياتي ؟ .. طرحْتُ هذ التساؤل وتلقيت الإجابة التالية : صُمم (النتاج الروائي المتزاوج) على شكل ثنائي روائي ، كل رواية لأراغون لا تكتمل إلا برواية لإلزا ، وهكذا حتى العدد 45 .

إذن : ثمة المبرر الفني لا للاشتراك وحسب ، بل للتزاوج على الورق كذلك . لكنه تزاوجٌ لم يبلغ حد إلغاء خصوصية كل واحد منهما . خصوصيته الفنية لنصّه الخاص ، وخصوصية الاسم الذي يفرض أن يُحال نتاجه - ولو بالتخمين الناتج عن ذهنية القارئ - إلى الآخر . إنه تزاوجٌ يَنْدِي بأوسع معاني البِدْيَةِ ودلالاتها .

وإنه لاشتراكٌ أخرجه عفوية الحياة المشتركة لصاحبيه ، ولم يكن نتيجة مسعى مقصود لذاته ، صارفاً النظر عن جُملة الاختلافات الكائنة في كل من : رؤية العالم ، وصياغة هذه الرؤية أدبياً .

فإذا كانت إلزا تشكل (ذاكرة أراغون وخياله) بحسب تعبير د. فؤاد منصور في كتابه (أراغون في مواجهة العصر-) و(الرواية كما القصيدة بوابة عبور إلى مجاهل شخصيتها ، والكتابة عنها طريقٌ مُعَبَّد بالحرائق)؛ فإنَّ إلزا نفسها ترى مبررها الشخصي الخاص لتزاوجها الروائي مع أراغون:

(عندما نرقد في الموت جنباً إلى جنب ، سوف يجمعنا اتحاد كتبنا ،

من أجل الأصلح والأسوأ ، في مستقبل كان حلمنا وهمنا الأكبر . قد يدفع الموت أخصاماً للتفريق بيننا . قد يساعدهم غيابنا على إنجاح محاولتهم . فالملوك عُزل . عندئذ تنبري كتبنا المتعانقة ، أسود على أبيض ، اليد في اليد، في مواجهة من يحاول فصلنا أو سلخ الواحد عن الآخر) .

.. هكذا يكون للتساؤل إجابته الآتية من كاتيين - إنسانين عرفا بعضهما عام 1928 ، وعاشا معاً بكل ما تحمل كلمة (معاً) من معانٍ حتى وفاة أحدهما (إلزا) عام 1970 ، فكتبا سوياً اختلافهما واتفاقهما ومشاركتهما ، فكان التزاوج - الاشتراك الفني وقد نهض على قاعدة مفهومة .

الجزء الثاني

الشعر داخل الإلباس

توطئة

الشعر تحت هذه السماء التي من معدن

سوف ينقفل القرن القديم ليشرع القرن الجديد بواباته الهائلة فندخله مدججين بأنقال من الأسئلة ربما تكون إجاباتها أشد وطأة علينا من بقائها معلّقة ، هكذا، فوق رؤوسنا كالمقصلة أو كأنشطة المشنقة.

لاشيء أبهظ من إجابة ترمي في دواخلنا سُخام مائة سنة تمّ تكتيفها وتقطيرها وانتخابها بحكمة المهزومين المخلوعين والمشلوحين في عراءٍ بارد، لم يبقَ في قبضاتهم المضمومة سوى أصابعهم التي هُرسَتْ ، بدايةً من عُصي المعلمين، مروراً بسياط الحكّام والسلاطين، وليس انتهاءً بأسياذ الكون الجدد المتربّعين (بجدارة التاريخ رُغماً عنه وعن أبنائه) فوق القرن الآتي.. بعد أيام.

على مرمى تلك الأيام الأقل من قليلة، وكأنما هي هَبَات تشبه الإنتفاضة أو ، ربما، هي الحشجة النبيلة لإرادة ترفض موتاًً ذليلاً، تخرج مجلّتان تعنيان بالشعر.. وبالشعر وحده. إزاء هذا أجدي أنساءً، مجرداً قولي من شُبّهة الأسطورة أو الرومانسية كطرفٍ مقابل (أوليس الثانية هي الأولى إنما خالية من السُمو القَدري للمصائر؟):

– هل يكفي الشعر زاداً أو حطباً نتدفأ به في صقيع قرننا القادم؟

أدرك أن تساؤلي فشل في مبارحة المسافة بين الأسطورة والرومانسية، ومراوحاً فيها – ربما بحكم نزعتي الأولى أو طبيعة الموضوع قيد السؤال – ؛ إذ أن مفهوم الشعر لدي لا ينحسب في إطار الجنس الكتابي المُحدّد، بل يتعداه إلى شيوع الشعرية (كروح ورؤى) ونفاذها في أشياء العالم وبطانة النصوص على اختلاف تجنيساتها.

كما أدرك أن الدفء، في حالة تحققه، لن يتجاوز الوقت القصير الذي يحترق فيه الشاعر/ الكاتب.. ويستضيء به القارئ / الشريك. إضافةً إلى أن الكون الجليدي – رغم ثغرة الأوزون – سوف يهزأ بهذه الحرائق القزمية التي تكاد تكون مجرد مخلفات الحطام المتفحّم إثر معركة متروكة في سهل منسي تحت سماء ت برق وترعد.. وها مطرها يهطل ليخمد بقايا النيران.

.. ومع هذا، ورُغماً عن نُذر الجليد الكوني العميم، نجد أن هنالك من يعاند القشعريرة المحتمّة ويطلع علينا بأوراق مطبوعة خصيصاً للشعر – يا لجنونه المزدوج ! ألا يدري أن زمن الأوراق قد ولى مندحراً أمام زمن (الديسك) و (السي دي رم) و الشاشة الكومبيوترية؟! لم لا؟

ألا يحتاج العقل البارد حدّ التجلّد جنوناً ساخناً يتمرّد عليه، ويُعلن عصيانه لمصلحة الروح المتأبّية على التدجين والإنسياق ، كالأذنانح في أعياد العولمة بأيامها الـ 365 في كل عام، في سياقاتٍ ليس من شيء على وجه الأرض وتحت الأرض يقع خارج السيطرة وتحكّم السيد الجديد؟

بالتأكيد هنالك كل الحاجة، وبالتأكيد أيضاً أن يكون النقيض الحتمي

لصق الأرقام هو الشعر كروح تفضل أن تبقى بدائية، وكروى تملك مشروعية أن تتجاوز خطوط الكمبيوتر ورسوماته بالغة الدقة والإتقان إلى درجة فضيحة صناعة الحقيقة على نحوها الزائف.

بعد هذا الاستطرد والتطويل في ابتداء المقالة، والمحكوم كاتبها بقانون إمساك الفكرة بتلابيب الفكرة ساحة إياه صوب الهدف من كتابتها ، يصير أن نحدد :

بعد خمسة أعداد من مجلة الشعراء الصادرة في رام الله = (فلسطين ذات الإلتباس وإشكالية التعريف والهوية)، صدر العدد الأول من القصيدة (@) معرفة نفسها بأنها فصلية للشعر أنشأها ويرأس تحريرها نوري الجراح. وبذلك تكون خامسة القرن القديم قد أطلقت في الفضاء الجليدي للقرن الجديد — ضمن فسحته العربية — جذوة بروميثيوس المقيّد والمصفّد فوق أعلى غيمة ، بينما تحرثه المناقير المدببة لقذائف حرب النجوم. كأنما تقوم المجلستان — المشروعان ، بذاتهما كفكرة ومسطور الأوراق ، بنفث الوعد المتجدّد والصارخ في برئة الجليد: ثمة لونٌ آخر لبياض الموت وأكفانه.

أصدرُ في كل هذا عن نائمة أملٍ ينوس ، ورعشة تفاؤلي مهزوم ومُداس تحت سنانك هولاءكو الذي يأبى أن يموت رُغم قبره مرّات ومرّات (يبدو أن موته كان زائفاً كحياة الذين ظنوا أنهم هزموه ذات تاريخ): أصدرُ عن الأمل الناس والتفاؤل المهزوم لأن لا بديل . ليست بطولة ، لكنّها شهوة الزرع الأول في الروح رُغم ملوحة الأرض .. وهذه السماء التي من معدن. الشعراء و القصيدة.

مشروعان يطرحان ، خارج المدار الذي رسمته الكلمات السابقة، السؤال عن مستقبل الشعر بناءً وتأسيساً على إنجاز المتحقّق حتى الآن

والساكن في الأوراق . مشروعات يطلعان وسط مناخ ثقافي يلفه غموض الهوية الراهنة ،
نأمل أن يعملوا على فض أسئلتها المنطلقة منهما والعائدة إليهما في الوقت نفسه.
نقف في مفتتح القرن الجديد مشهرين الأسئلة القديمة إياها، للمرة المليون ، ونحن عراة من
أي إجابة. لا بأس . لا بأس في أن نبقي صغاراً لا نعرف سوى السؤال، ولكن : هل لنا أن
نطرحه سؤالاً مناسباً .. ولو من باب التغيير؟

منتدى سور الأركية
WWW.BOGESALL.NET

(*) توقفت هذه المجلة بعد صدور عددها الاول.

مساحة نصف مضاءة

يبقى الشعر مساحة غير ممتلئة تماماً بالتعريف، ويظل كثيرٌ من زواياه يغوصُ في عَمَةِ ليست كلها ظلامٌ دامس. ورُبها يقبع هنا السبب في (الشُبْهة) التي تكتنف الشعر ، أو فلنقل هي الكينونة العَصِيّة على الانكشاف الكامل : إذ ثَمّة ما لا يمكن القبض عليه بإدراكات اليقين الكلي – حتى لدى الشعراء المتفكّحين – وهم، حين يُريدون الخطو باتجاه كسر (حالة الانغلاق) التعريفي هذه بالإقدام على التحديد أو الشرح والتفسير : نجدهم يحلّقون صوب الغموض بدلاً من الهبوط إلى الممسوك الواقع في قبضة الاقتناع غير المشوب بظلال التردّد .

ثَمّة مناطق في الشعر (كحالة مرّغبة من المحسوس ، والمتخيّل ، والمكتوب باللغة) تأبى أن تكون إلا متفلّنة من شباك الصيد المؤطرة ، وبعيداً عن الوقوع في شراك ومكائد التحديدات اللغوية. كأنما هي أكبر من أن يحدها شيء أو تلمّ بها قوة. أو كأنها ، في محافظتها على بكارتها الأولى، تواصل الإقامة في ظلّمة المُلتبس ، والمتقلقل، ونصف المضاء!

لذا؛ غالباً ما يستولد الشعر لدى قراءته سؤال غايته مستدرجاً إيّاه (إنّ

كانت فُتة غاية له)، كواحد من استدراقات القارئ حين يضع النص جانباً ليستحضره ، فيما بعد ، على (هيئة) استوعبتها ملكاته الإدراكية. لحظتها يُولد سؤال الغاية على هذا النحو:

— (هل جاء الشعرُ ليعرِّي ويكشف، أم ليُغمض ما يبدو واضحاً؟)

إنَّ سؤالاً كهذا لشبيه جداً بسؤال اللونين الذي نستقطره كالتالي :

— (الشعرُ أبيض أم رمادي؟)

عند تفحص سؤال اللونين هذا فإننا ندرك ، من فورنا ، الحُبث الذي فيه — أو هو ، بالأحرى ، الذكاء الخبيث في الشعر نفسه — كما ندرك في الآن أن لوجهي الحُبث والذكاء علاقة تلازمية ابتداءً ، ودوراً متحرّكاً بين الشعر وسؤاله يتبادلانه بما يُشبه التواطؤ على إبقاء المغلق مغلقاً .. وإلاً باخت (المسألة) وبهتت (جمالياتها)!

كيف يكونُ الحُبث، وكيف يكون الذكاء؟

إنَّ الأبيض في عُرف الملونين ليس لوناً عندما يُكتفى به لتغطية مساحة ما بكاملها. لكنه يتحوّل ليكتسب صفة اللون لحظة أن يتجاور مع لون آخر، أو عدة ألوان . عندها تصيرُ له صفته أو ، على نحو أدق، يكتسي بمعناه إذ بات (شيئاً) مختلفاً عن غيره من الأشياء المجاورة له ، أو المتقاطعة معه ، أو حتى البعيدة عنه لكنّها ، رُغم ذلك، تُشاركه الوجود .

والرمادي كذلك ليس لوناً كاملاً، أو محضاً ، إلا بقدر مراوحته بين الأبيض (اللالون) وشفافية الأسود (اللون الناقص) .

هكذا يتموضع الشعر داخل السؤال المصاغ بذكاءٍ خبيث أو بخبثٍ ذكي. بمعنى ؛ أن كينونته — بحسب هذه المراوحة — إنما هي كينونة لم تتم عملية فضّ مكنونها من داخلها أبداً.

فالتحديد ، والتأطير، والشرح ،

والتفسير ليست جميعها سوى مجموعة (محاولات) للاكتناه . غير أنها ، ولكونها تجيء من خارج الحالة كأنما هي (تقشير) ، فإن مخرجاتها لن تتعدى الوصف، وستبقى تدور حول الحواف: إنها فعل الاقتراب أو التقرب وليست ، بأي حالٍ من الأحوال ، عملية ولوج إلى الداخل.

حسنٌ ؛ ولكن ماذا عن الشاعر ؟ عن الكائن الذي يجترح هذه الكينونة نصف المضاءة؟ هل (يُدرِك) حقاً ماهية ما يقوم بتكوينه ، أم يكفي بـ (الشعور) بها تأتبه هكذا (أو تطلع منه هكذا) دون قدرة على التحكم إلا بما هو (أداة حاذقة) شحذتها التجربة وصقلتها الخبرات؟ أي : الصياغة المُحكّمة التي حين يكونُ الاشتغال عليها والانشغال بها قد أضعف تلك (الماهية) وأبهتها .. فانتهى النص ولم يكتمل الشعر متجلياً في ناصع هويته؟

كتاباتٌ لا تُحصى تناولت مسألة الشعر . لكنّها ، وكلّما تعدّدت ينابيعها وتفرّعت اتجاهاتها (سحر، دين، لغة، أسطورة، إيقاع، موسيقى، عالم جوّاني ، إلخ) زادت في كثافة الغموض وذُمتْ الظلام ليبقى موضوعها المحوري لغزاً .. أو ما يُشبه اللّغز.

أهذا هو الشعر حقاً؟ مساحةٌ ستبقى نصف مضاءة – مهما حاولنا – ؟

(الكلام): صوتٌ منطوق

(الكلام): لغةٌ مكتوبة

كنتُ في المقالة السابقة قد وصفت الشعر بأنه مساحة نصف مضاءة . وكان مرد ذلك أن محاولات تعريفه ، أو تحديده ، إنما تزيده غموضاً وتُحكِّمُ من الإنغلاق على جوهره الذي (قد) يكون قابلاً للشعور به ، أوحى خاضعاً للإدراك شبه الحدسي من قبل الشاعر أولاً ، وبعض القراء ثانياً . لكن الأمر يغدو معكوساً ، إذ تُصاب ماهية الشعر بالتقلقل والتشويش عندما تجيء الكلمات لتحتملها في نسج اللغة — خاصة المحاولات التي يديها الشعراء أنفسهم .

فئة مساحة ذات التباس نجدها كلما تجددت هذه المحاولات .

ففي انطلاقة التعريف تكمن لدى صاحبه ، خاصةً حين يكون شاعراً، فكرةً ما تسكنه عن ماهية الكتابة التي يجترحها ، تبدو كأنها هي في أتم جلائها ووضوحها . غير أنها تنفرش على نحو قريب من حالة التمدد ، ومن ثم التبدد ، كلما زادها بالكتابة إيضاحاً أو حاول — بحسب ثقافته ورؤيته وخصوبة لغته — أن يمنحها وجوداً متعالياً عن المحسوس ومتعالقاً مع المجرد والأخيلة .

لحظتند ، تحول ماهية الشعر لتصبح عنصراً من عناصر المطلق .

هي حركة اتجاه انغلاق الدائرة على الشعر لإبقائه الممتنع عن الإحاطة به بالتعريف القابل للإدراك المشترك ، مما يعني ، بالمقابل ، إطلاقه خارج جميع الفضاءات التي تتحرك فيها الأجناس الكتابية ، وتنزيه ماهيته عن سواها من ماهيات الإبداع المتنوعة . ونحن ، لدى إجراء التأمل في حالة كهذه ، نرى الشعر قد قارب، في ماهيته المستعصية على الإدراك المشترك والعام، ماهية الخالق الأول للعالم — فجميع الصفات دون استثناء ؛ تلك التي تقترب من الله ، إنما هي مجرد خطوة في رحلة صوب الحقيقة التي لا تُدرك يوماً . فانه ، في ماهيته ، ليس الصفات بكلّيتها ، بل هو غيرها وأسمى منها بما لا يقاس .

وبما يتأتى الاعتقاد القائل بأن الشعر اجترح استثنائي وسط اجترحات الإبداعات الأخرى كونه يتحلى بهذه الصفة الإطلاقية !

وربما تكرر هذا الاعتقاد بسبب من مجموعة الاجتهادات التي رافقت تحولات الشعر ، وتابعتها مستقصية أسبابها من داخله ومن خارجه كذلك (التحولات الاجتماعية والتاريخية والسياسية) ، فما كان من نتائجها إلا زيادة كثافة الغموض المحيط به ، ووضعه فوق منصة لا تني ترتفع كلما تدرجت الخطوات في الارتقاء إليها !

أهو الاجترح المتأني عن أن يكون في المتناول ؟

يذهب البعض من الشعراء إلى مسافة تدعو للتأمل ، وذلك عندما يتصدى الواحد منهم للإحاطة بـ (جانب) من جوانب الشعر — المادة التي يشتغلون عليها وينشغلون بها. فالتأمل الذي يأتي نتيجة للإفصاح التالي ليس سببه انكثام المعنى ؛ بل ربما لأنه حين يصل إلى منطقة القول نجده لا

يقول ، وإنما يقف ليدعونا إلى التفكير معه ليس أكثر : و (ليس أكثر) هذه لا تقع في باب التقليل من قيمة الإفصاح أبداً .

إن شاعراً مُتميزاً يمتلك تجربته الممتدة ، كصلاح استيتية ، يقول ضمن سياق الإفصاح المشار إليه ، ما يلي :

(بموقعه كرأس السهم في المخاطبة ، يحتل الشعر مركزاً متقدماً على الإنسان من حيث أن الأخير في الجوهر هو كينونة ناطقة . في حين يبحث الشعر عن الكلام الذي سيأتي ، بمعنى الإنسان الذي سيولد . كلام في بحث دائم ، وإنسان في ولادة أبدية .)

هذا الإفصاح ، بما يتضمنه من تعدد مستويات المعنى والتأويل ، يستدعي فكرة (المطلق) التي نوهنا إليها سابقاً . فكل الكلام الذي قيل ليس (هو) الكلام ، وجميع الشعراء الذين حاولوا هذا الكلام ليسوا في الدرجة الأسمى المنظور إليها .. وإليهم . كأنما الكلام يعيش ضياعاً وشتاتاً طالما الإنسان لا يتوقف عن التتابع ، فمتى يقع (الكلام الخالص) على (الإنسان الخالص) ؟

ليس هذا ما يستدعيه إفصاح صلاح إستيتية وحسب ؛ إذ نعثر فيه كذلك على فكرة تقول بأسبقية الشعر على الإنسان ، وبذا فهو من ناحية النشوء (وفقاً للأساطير أو للاعتقادات الدينية) يتدرج ليحتل مرتبة أرقى أو أسمى . فهو المنطوق الذي يحمله الإنسان الناطق ، وهو جوهره أيضاً : الإنسان (كينونة ناطقة). ولكن ؛ وما دام الشعر في حالة بحث دائم عن الكلام المنتظر الذي لم يأت بعد؛ فهل يعني هذا أن المسألة لا تعدو درجة من درجات الصقل المتقن للغة (الكلام) ليكون الإنسان — الشاعر — صاحبها هو الأقرب إلى حالة النشوء الأولى ؟

عند التمعن بجملة التأويلات المتولدة عن هذا الإفصاح لا يسعنا ، عندئذ ، إلا التساؤل عن ماهية الإبداعات الكتابية / المكتوبة كالرواية والقصة مثلاً . فالشعر ، ومنذ زمن بعيد، لم يعد (كلاماً – صوتاً) منطوقاً بقدر ما بات لغة مكتوبة ، أو بالأحرى : تخيلاً وتركيباً لا ينفصلان عن فعل الكتابة من حيث كونها لغة يتردد صداها داخل كاتبها ، وليست تصويماً لمخاطبات تجري خارجه وعلى مسمع غيره .

أين يقع الفارق ، عندها ، بين الشعر وسواه من (كلام) الإنسان : الكلام المكتوب بفنّيات إبداعية ؟ وهل ستبقى المساحة الخاصة بالشعر نصف مضاعة ؟
ذلك ما يدعو للتأمل من جديد .

الغَطْسُ فِي مَاءِ الْإِتْبَاسِ

مرة أخرى يتعرض الشعر ، كما هيّة، وعلى أيدي الشعراء أنفسهم، إلى عمليات تخفية وتورية وإغاز وإرباك ، وذلك بوضعهم له في مساحة النصف: نصف الإضاءة ، نصف البوح، نصف القول ، نصف الإفصاح الدال على مدلول نفترض معانيته و (رؤيته) بكيفية لا تحتل تخبطاً في الفهم . لكنه (كما سأمثل على ما أقول) الإفصاح الذي يُرسي تخبطاً في (الإفهام) من حيث البدء، فلا ينتج عنه غير طبقة إضافية من العتمة . فلنتأمل هذه الجملة الممتدة ذات الاستطراد ، ولنحاول تفكيك معانيها الجزئية سبيلاً للوصول إلى معناها الكلي :

(نحن لا نبرّر الشعر وإنه لغنيّ عن أي مدافع، ولكن أحاول أن أرى بوضوح الإلتقان الذي ترعرع في داخلي ، الذي يأخذ شكلاً ثابتاً من التخبط إلى ذلك التلمّس في عتمة الليل، بحثاً عن إلتقان آخر أكثر صلابة ، عن أن أفهم أو لا أفهم وأتعثّر ، أحطم، أضيّع وأن أستمّر في الفهم).

.. ثمة ثلاث كلمات تستدعي منا التدقيق نظراً لكون الجملة تنبني ، في معناها، على أرضية استيعابها أولاً لتتكشف ، إثر ذلك ، مفصحةً عن

(شيء) ممسوك. إنَّ الكلمات المقصودة هي : (الإتقان) و(التخبط) و(الفهم / الالفهم) . كيف لنا أن نستوعب دلالة كل مفردة داخل سياق الجملة ، آخذين بالاعتبار (السطوع الأول) الذي تشكّله لدى قراءتنا لها، ثم نتدارك ذلك مفسحين المجال لآلية الإزاحة وتظليل المفردة بما يتيح لها تعدّد دلالاتها ؟

ففي اللحظة التي تجري محاولة الشاعر لأن يرى بوضوح الإتقان المترعرع داخله والمتخصف بالتخبط الثابت والدائم والتوافق إلى التلمّس الناغل في العتمة متوسّلاً العنور على إتقانٍ آخر محسوس به ؛ فإنّه لا يُبالي — حينذاك — بحقيقة أن يفهم أو عجزه عن ذلك، فيتعرّض ويتحطّم ويضيع ، دون توقفه عن واقعة الفهم المحسومة!

هذه اللحظة التي يشتبك خلالها فعل محاولة اجتراح الإتقان الثاني الأكثر اكتمالاً بفعل عدم الارتهان إلى تحقّق ذلك والركون إليه ، فإنَّ الشاعر يستمر في الفهم . لكنّه فهمٌ مُلتبس يحمل نقيضه في داخله كاحتمال وارد أبداً . إذن؛ ليس هنالك من خلاصة مقبوض عليها سوى ذاك التأرجح المتصل بين نقطتي البداية والنهاية . مع ملاحظة أنّ البداية محسومة (البحث) في حين تبقى النهاية مضروبة بالشك .. ولذا ؛ فهي ليست منتهية . بمعنى أنّ الإتقان المبحوث عنه ما يزال ضائعاً في غُمة الليل، والإبهام لم يُفصح عن مكنونه ، واللغز هو الحاضر الواضح الوحيد.

لقد تأثّر هذا المعنى لأنَّ الشاعر تقصّد ، في الأساس ، أن يزرع المفردات / النقائض كوحداث لا تنبني جملته إلّا عليها؛ وبذلك فإن تغطيسها في (ماء الالتباس) خطوة بدهية لا بدّ منها لإبقاء مسألة الإفصاح في منطقة النصف .

غير أنَّ المفارقة الذكية تكمن في بداية الجملة واستهلالها : إذ يُعلن الشاعر عن أنه (لا يُبرّر) الشعر لأنَّ الشعر (في غنى عن أيّ مدافع)!

لقد وصفتُ المفارقة بالذكاء ، لأنَّ تبصراً حاداً يمتلكه هذا الشاعر مفاده أنَّ ماهية الشعر تعصى على التحديد ، وهي ليست بحاجة لمن يدافع عنها أو يبررها . ولذا : جاءت محاولة (تشخيصه/ تمثيله) لتجواله داخل ظلمة الشعر أشبه برحلة لا تتمثل غايتها إلا بها كرحلة متصلة بلا نهاية : رحلة لا نهاية لها، كأنما (إيثاكا) ليست سوى العنوان الوهمي لرحلة لا تبغيها بقدر ما تبغي ذاتها أولاً وأخيراً: طريق الوصول هي لذّة الوجود لا المحطة الأخيرة! إنَّ (لوران كاسبار) ، الشاعر الفرنسي- الهنغاري الأصل ، صاحب الجملة موضع التأمل، ينشغلُ بكتابة المقالات الفلسفية إلى جانب كونه يحترف التصوير الفوتوغرافي .. كما أنه جراح . ونحن ، على ضوء معرفتنا بذلك ، نستطيع أن نفهم تلك المفارقة الذكية التي اجترحها بوعي مقصود تماماً . فمن يتعامل مع المحسوسات المحسومة (الجراحة – المرئيات كموضوعات للكاميرا) ، ويشغل بالمفردات ذات البعد الدلالي المحدّد (الفلسفة) ، لا يُمكن أن يكتب جملة إلغازية كهذه دون دراستها وبنائها وتقليبها على وجوه معانيها أكثر من مرّة إذن: نحن أمام سؤال بلا جواب : (ما هو الشعر?)، ما دُمنا نحتكم إلى لوران كاسبار ، فهو ، ومنذ البداية – البداية الأولى لجملته التي سأوردها الآن – يُغلق الباب أمام أيّة إجابة تحتمل الموافقة العامة / المثقفة : إذ يقول مستنداً إلى عنصر الشعر الأول – اللغة :

(تأبى لغة الشعر أن تنضوي تحت أي فئة في تصنيف جامد ولا يُمكنها

أن تقتصر على أيّ وظيفة أو صياغة . وهي إذ تأتي أن تكون مجرد أداة أو زُخرف ، تبحث عن العبارات التي تجرف العصور والفضاء الهارب ، وتؤسس بذلك من أحجار وتاريخ مرقداً لهبائها المنتور..)

.. حيال ابتداءً كهذا ، لا مندوحة من إبداء المصادقة على (منطوقه) الخاص بتأني لغة الشعر (لغة الإبداع في كافة تجنيساته) عن أن تكون ذات وظيفة ومجرد أداة زخرفية ، غير أن وصوله إلى أنها تسعى نحو هبائها المنتور يضع الكتابة بمجملها في سياق اللاجدوى ، ويرسم سؤال التشكيك بمبدأ وجودها ليحضر في الواجهة ، خاصة حين يستطرد واصفاً إيّاها : (إنها ذلك الفناء الخلفي المتلف المغزوّ بالأعشاب ، ذو الجدران المغطاة بالطحالب حيث يتأخر نور المساء للحظة).

.. كم هو جميل هذا المشهد الأخير وكم هو ناغلٌ في حسية ذات أجنحة! غير أيّ أطلّ محتاراً في الغاية القصوى من جملة الشاعر : أهي تغطيس الدلالات في ماء الالتباس الدائم (صورة شعرية) ، أم مجرد اختبار لثراء اللغة في كونها مصدر إغماض بقدر ما هي وسيلة إيضاح?

كونديرا شاعراً

عند قيامنا بإجراءات القراءة المتمعة للإفصاحات المكثفة التي تصدر عن شخصيات لها تجاربها الأكيدة ، فيما يتعلق بالشعر – أكانت تلك التجارب كتابية أم قرآنية متأملة – ، فإن استنتاجاً لازماً سوف يتولد لدينا ومفاده : ليس ثمة رأي يمكن له أن يتبلور بمعزل عن خصوصية صاحبه الشخصية . كما ليس ثمة خصوصية لهذا الرأي دون توفر التجربة، القراءة ضمن المناخ الخاص لصاحبها من حيث إستحالة أن تكون تكراراً لسوابقها، أو مطابقة تماماً مع تجارب – قراءات لاحقة عليها .

من هنا ، إذا ضُح هذا الاستنتاج على نحو تعميمي ، فإن الاقتراب من ماهية الشعر عبر إفصاحات كهذه تكشف عن آراء أصحابها لن يكون، في حقيقته ، إلا اقتراباً اجتهادياً نسبياً قد يصدّق إلى حد كبير مع مناخ التجربة الخاصة معبراً عن خلاصتها ، لكنه لا يصدق بالضرورة مع (الخطو الواثق) باتجاه دخول بوابة الشعر (كماهية) . والولوج إليها في رحلة كشف متكامل لها وإضاءة سابرة لكليتها .

إنه استبارٌ شخصي وحسب . وإنه حفرٌ ذاتي متلازم ، في شروطه

وظروفه وأنيته ، مع كلية الذات المتشخصة التي تُجري هذا الاستتار والحفر من غير (إلزام) بالمصادقة على نتائجهما — حتى وإنْ لاقَتْ قبولاً منا أو استحساناً ، حتى وإنْ صادفت تقاطعاً وانسجاماً مع سوانا ، حتى وإنْ تكاملت في (منطقها) بحيث يصعب تفكيكها أو تحلّت باتساق لغوي وسياقي لا مجال لأن نفتح ثغرةً فيه : إنها نتائج الاجتهاد الشخصي- ورؤية صاحبه ، وليست إمساكاً يوثق به بحقيقة الـ (ماهية) قيد البحث والمعالجة — أو بالأحرى — قيد البحث والتقصي- من خلال المعالجة التي تظل لصيقة بصاحبها ، مهما ابتعدت في التاريخ نحو الوراء أو للإمام صوب المستقبل، إذ هي لم تصدر إلا عن ذاتٍ تحاول تكثيف العالم على نحوها هي وكما تراه تبعاً لزاويتها الخاصة .

يُورد ميلان كونديرا في متن روايته (الخلود) إفصاحاً عن هدف الشعر، ضمن جملة ما نثره في هذه الرواية من آراء حول الفنون ، حدده كالتالي : (إنْ هدف الشعر لا يتمثل في إرباكنا بفكرةٍ مدهشة ، بل في جعل لحظة من لحظات الوجود صعبة النسيان وتستحق الحنين الذي لا يطاق .)@

إنْ تدقيقاً متأنياً في المرامي التي يخرزنها هذا الإفصاح سرعان ما تتكشف لتقول ما يلي : على عكس ما هو مشاع عن الشعر في تفردِه بأنه يحمل الإدهاش (بصرف النظر عن مصدر هذا الإدهاش فكرة أم صورة) مما يقود إلى إحداث تلك الربكة الجميلة لدى تلقيها بالقراءة : فإن الشعر يحفظ في داخله لحظة وجود تتحلى بالصمود في وجه النسيان ، وتتصف بالحنين حد التشبع الكلي لأنها في ذاتها تستحق ذلك .

ونحن ، حيال هذا التصريح — الإفصاح الواضح في جزئه وفي كُله فيما يختص بالشعر ، لا نعثُر على أي مسافة ابتعاد تفصله عن نصوص

كونديرا الروائية السردية . فهو يعمل طوال الوقت ، وعلى مدار الكتابات المتتالية ، من أجل القبض على تلك اللحظات ذات الأثر الخاص والمذاق الشخصي وتكريسها — تجسيماً — تمثيلها داخل نصوصه عبر شخصياته المتضمنة أبعاد المفارقة (حتى وإن بدت ساخرة تفهقه) ، ولغة الحنين أيضاً الذي لا يطاق . وبذلك ؛ هل لنا أن نستمر لنستولذ استنتاجنا القائل بأن ميلان كونديرا ليس غير (شاعر) يمارس الكتابة السردية بتميز وامتياز ؟

إني أميلُ ، على نحو شخصي ، للمصادقة على هذا الاستنتاج لسببين:

الأول : أن إفصاح كونديرا لا يحمل تناقضه في داخله وإنما هو تناقض خارجي ؛ إذ أن الهدف الذي حدده للشعر يطابق إلى حدٍ مثير ما يشغل عليه هو كتيمة أساسية في جميع أعماله . ولكنها ، في عُرف الأسماء والعناوين ، ليست شعراً بل سرداً ونثراً قصصياً وروائياً . وما دام الأمر كذلك ؛ فللمرء مشروعية أن يفترض وجود أرض يتعايش عليها الشعر مع النثر الفني في ما هو أبعد من الصور والتخيل ، وما يتعدى اللغة الخاصة كذلك. وربما تتسع — لا بل تُمه ما هو مؤكد على أنها أرض تتسع لتحتضن كلا الجنسين (الشعر ، وخاصة روائية قصصية متعينة) بحيث يمكن الحديث عن حالة التماهي في نقطة ما ، أو عند اجتراح اجتهد ما سوف يأتي .

والثاني : أن التحولات الكبرى التي جرت على جسد (القصيدة) وأحدثت تغييراً ملموساً في ملامحها الرئيسة مما أدى إلى التساؤل عن مدى انتسابها للموروث عنها كما عرفناه ، إنما هي تحولات تكفي لأن نستدل بأنها ما كانت إلا بسبب من احتمال ماهية الشعر حدوث ذلك كله بما لا

يتناقض معها ، أو يكسر فيها روحها .

أما نقطة التساؤل عن مدى الانتساب الحقيقي (غير المُهَجَّن) ، فهي التي تأتي عادةً من حُرّاس الماضي الذين ليسوا ، في الحقيقة ، سوى السجناء المقيمين داخل الأقفاس ، وإن لم يدركوا ذلك .

لكنها ، كما أبدأتُ وقلتُ ، ليست غير اجتهادات شخصية ذات صلة بالتجربة — القراءة الخاصة بمناخات الشخص ، إلا أنها تقدمت الآن خطوةً جديدةً فصارت : التجربة — القراءة — والكتابة .. أيضاً .

(*) ميلان كونديرا: الخلود ، ص 29، ترجمة محمد درويش، دار أزمنة للنشر والتوزيع عمان

هل الشاعر ساحرٌ حقاً؟

غالباً ما أجدني أقترّب من الغيظ حين أسمع كلاماً يفيدُ بأنَّ (كل كاتب يتوقَّى لأن يكون شاعراً)، أو أنَّ تضمَّن السرد عند بعض الكتاب للصور الشعرية إنما هو (دلالة على إمكانية توفّر الشاعر في كاتب هذا السرد). والسبب في حالة الغيظ جزءٌ تصرّيات كهذه، كما هو واضح هنا، الإيحاء المستتر استتاراً شفافاً بأن الشِعْر يقع في مرتبة أعلى عن سواه من الأجناس الكتابية، ويتصّف بسموٍ ضُغِب لا يصله أو يرقى إليه السرد والسارد معاً.

خيال واقعة التفضيل هذه، والتي تحتوي على تراتبية طبقية تفرّق بين أجناس الكتابة، كأنها هي تمييزٌ بين الأعراق ودماء الشعوب، لا يسعني الاكتفاء بالسؤال الاحتجاجي على حقيقة هذا الطرح المتسم بروحية التعالي وتثبيت المبدأ الفاسد في الفن بوجود ما هو (أعلى) بالمقابل مما هو (أدنى)، بل أراني أتوجّه بالتساؤل عن الخصائص الخاصة بالشعر، تلك التي تشكّل من منتج اللغة والمخيلة والخبرة نصّاً شعرياً يتعد عن النثر أو السرد على نحو عامودي باتجاه التميّز الأعلى.. وليس أفقياً بمعنى الافتراق والتجاور.

لذلك، فإنَّ فَتْحَ السؤال على البدهاة وبساطة الأمور يُشكِّل ما أراهُ صواباً في براءة الإجابة، عندما نَقْلِبُ سؤالنا إلى الوراء - إلى البدء ، ليكون كالتالي : (هل ثمة فنونٌ أسمى؟ هل ثمة مراتب مُسبِّقة لأجناس الكتابة قامَ القُدْرُ، أو التاريخ، برسمها على درجات السُّلَمِ نهائياً وقطعياً؟ هل ثمة هَزَمٌ للكتابة وسائر الفنون تدرِّج فيه من القاعدة إلى الرأس صعوداً. ومن الرأس إلى القاعدة نزولاً؟)

إنَّ الإجابة القاطعة بالنفي على جُملة أسئلة كهذه، وغيرها شبيهة بها، قد لا تكون كافية (بل هي ليست كافية بالتأكيد) ما دامت (الهالة) الاستثنائية باقية تلتف حول الشعر كأنها هو طيفُ نبيٍّ أبيض يتراءى في الأحلام خفيفاً، قوامه عصيٌّ على التعيين، تتمُّ رؤيته ويستحيل القبض عليه، يُشعر به لكنه ينأى عن التعريف المُحدَّد، يرفضُ الركون إلى إطارٍ ينسجُن فيه فيحطمه كُلُّما ضاق عليه لينطلق صوبَ فضاءات جديدة.

وهكذا، وباقتراحات تنظيرية وتجريدية متنوعة ومتعددة تبعاً لتنوع تجارب الشعراء وتعددتها، نجدُ أنَّ حُرِّيَّة منفلته واستثنائية ألحقت بالشعر، في حين سُجِّت بقیةُ أجناس الكتابة بتحديدات من المفاهيم ذات أطر متعينة اقتربت، في كثير من أحوال النقد التنظيري، من توصيفات العِلْم الوضعي فكانت، عند التفحص الجزئي خلال القراءة، أشبه ما تكون بالسوائل في قوارير المختبرات، أو - إن شئنا - أقرب إلى الفئران في صناديق التجارب.

نُرى، ما السبب الكامن وراء هذا الإعلاء الخاص للشأن الشعري، والذي يبدو في مختلف جواهر التعريفات أو اجتراعاتها؟ ما السر القابع في الطبقات السُّفلى للمفاهيم الموروثة عن الشعر، والتي تُخلَّصه من (تراب الأرض وذئسها) لتحلِّق به في (صفاء السماء وطهارتها)؟

ولماذا

حين تصير محاولات الولوج إلى الشعر من أجل (فهم) آلياته الخاصة ، تتحوّل اللغة إلى التهويم والهروب من التعيين. خلافاً لأجناس الكتابة الأخرى؟ فعندما يتعلّق الأمر بالشعر تبرزُ الحُجج القائلة بأنه (جوهرٌ) يتأبى على قدرة اللغة في إحاطتها به. وكأنه أعلى منها رُغم استحالة تحقيقه كنص (القصيدة) دون الانجبال بها. بينما نرى جُرأةً في اقتحام (كُنه) الرواية والقصة بإخضاعهما ، كجنسين مكتوبين عبر اللغة، إلى التشرّيح التفصيلي وصولاً إلى إعادة تركيبهما عبر أشكال تحاكي القوانين في دِقَّتْها وحساب مدى الالتزام بها أو الانحراف عنها والخروج عليها.

بناءً على هذا، هل يجوز لنا التساؤل عمّا إذا كان الشعر يتخلّق مما هو (روحاني) خارج (الأشكال)، بينما بقية الأجناس الكتابية يتم تكوينها من (مواد محسوسة) ينبغي أن تخضع (للأشكال) حتى يصير لها أن تُفهم؟ وبالتالي فإنّ للشعر صفة (المُطلق واللامحدود) في حين تنحسُّ الكتابات الإبداعية الأخرى داخل (حيز) الأطر و (محدوديتها)؟ وللتدليل على هذا، فإنّ ذاكرتنا الثقافية تحتفظ بكثير من التعريفات المحدّدة والمؤطرة لكل من الرواية والقصة، وما علينا سوى استحضارها بالمقابل من أمثلة على (التعريفات الهلامية) للشعر، ومنها ما قاله أرشيبالد ماكليس: (نحن الشعراء نصارع اللاوجود لنجبره على أن يمنح وجوداً؛ ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى).

وكذلك عن الخيال الشعري بحسب بودلير: (أشد المواهب علمية لأنه وحده يفهم التجانس الكوني).

وعند نتاج الشعر كما يؤكد وردسورث: (الغبطة التي ينالها الإنسان من رؤيته للتماثل في اللاتماثل هي ينبوع نشاط عقولنا وغذاؤها الرئيس).

وما حَسَمَ بأمره طاهر رياض في قوله: (هل يمكن لأحد تعريف العتمة؟ كل ما تستطيع أن تقول هو أنها تنتج عن غياب الضوء ، لكنك لا تستطيع وصفها أو رسمها (هل يمكن رسم العتمة؟) أو وضع حدود ومقاييس لها، ومع ذلك فإنك تحسها بحواسك وتدركها بمداركك وتتذوق وجودها وأثرها... وكذلك الشعر.)

أحاول الآن أن أختتم الملاحظة دون أن تُختم المسألة قيد التفكير بسؤالٍ عارض: (هل ثمة للشعر ارتباطه الغامض بسحرٍ بدائي – قبل تاريخي لا يخضع للتفسير، وبالتالي فإنَّ تماهياً شفيفاً بين الساحر والشاعر يحضر ولا نراه؟)

ليس الشعر وحده

من بين ما قرأت من طروحات في دراسات أو مقالات تُنشرُ وتنتقل بيننا عبر المجلات والصفحات الثقافية، كان هذا الطرح القاضي بأن الشعر — في وجه من وجوهه — هو المزيج الفريد من لقاء فاعلين هما الذاكرة والخيال، وأن الشعر لن يتأق عن أحدهما وحده دون الآخر. فالذكرى، مهما تحلّت بحضور قوي عند الشاعر، ليست هي ذاتها التي تتفتح في القصيدة؛ إذ يتم التحوير فيها وتحويلها إلى (واقعة) أخرى ومختلفة من خلال إعمال الخيال فيها. فالتذكر في الشعر فعلٌ يمرّ عبر الخيال؛ بمعنى أن الشعر يتخيّل الماضي ولا يتذكره.

لقد استوقفني هذا الطرح وحفّز في شهية التساؤل عن خصوصيّة الشعر في تعامله مع الذكريات، وعمّا إذا كان وحده دون غيره من الأنواع أو الأجناس الأدبية الأخرى الذي يتفاعل معها من خلال تمريرها في موشور الخيال.

لن يكون زعمي اجتهاداً جديداً إذا ما قلّْتُ بأن لا شيء نستحضره من الماضي، داخل نصوصنا الأدبية كافة، سيبقى هو الشيء ذاته، بصرف

النظر عن ماهية الكتابة الأدبية من حيث التجنيس، ومهما اتسمت الذاكرة بقوة الاستحضار ونسبية الحيوية الكامنة فيها.

وبعيداً عن التاريخ الشفاهي الشعبي غير المدوّن، والخاص بتسلسل العشائر والحمائل والعائلات وتحول البلدانيات، فإنّ الجسم الأكبر من أحاديثنا ذات الصلة بالماضي يتشكّل وفقاً لقدرة الخيال الشعبي على تعبئة الفراغات الحادثة بسبب النسيان، أو لأن (ملاحظة) الحديث تستوجب تحريفاً لحقيقة ذلك الماضي. كأنما ملكة (التأليف) الفطرية كان تتجلى في كيفية (التوليف) بين اقتطاعات متناثرة ولصقها إلى بعضها من خلال التشويق القادر على خلق ماضٍ جديد. ماضٍ ليس هو الماضي الذي كان فعلاً، لكنه، عند المنصتين المستمتعين بصوت المؤلف الحكّاء، هو الماضي الذي يقبلون به على نحوهم الخاص: هو الماضي الذي (يكون) الآن – لا بل أكثر من هذا؛ إذ أنه الماضي الذي يقبل أن يكون في كل (آنٍ وأوان) في المستقبل أيضاً.

إنّ نقل الماضي إلى الحاضر، بالحديث عنه أو الكتابة بشأنه، هي عملية إعادة تركيب واعية يكون القصد منها (بحسب الفاعل) تصويب المنقول وإدراجه في سياق مفهوم تم حفره بواسطة ثقافة ما وبتأثير مباشر منها. وكذلك الأمر في الكتابة الأدبية، مع فارق أن ذكريات الماضي لا تمرّ في موشور الخيال فحسب؛ بل هي ذكريات مسترجعة بفعل خيال جرى تخصيصه بجملة انفعالات وتجارب ورؤى ومواقف لها صفة التراكم – وهو تراكم خاص بصاحب الكتابة – يكتسب نضجاً خصوصيته منه لا من سواه. ناهيك عن أن اللحظة الحاضرة حين الكتابة تملك سطوتها المؤثرة في جعل النصّ يتخذ لنفسه موقعاً نسبياً من المادة المستعادة، أو الذكرى المركبة على نحو جديد.

خيال ما سبق نرى أن كل شيء ينتسب إلى الماضي يشكّل مادةً أولى قابلة لعمل أدبي قادم، أو قيد التكوين، بغض النظر عن هويّة أو اسم الإبداع الذي تضمّن الجيلة الجديدة وتجلى ظاهراً تحت يافطتها المكرّسة. والمُراد من هذا أن ليس الشّعر وحده الذي يتذكّر الماضي من خلال الخيال ويكتسب هويته جزءاً ذلك المزج؛ بل هي جميع صنوف الكتابة الإبداعية لحظة قيامها على الماضي واسترجاعه، أكان ماضياً شخصياً أم ماضياً عاماً يشمل الجماعات والمجتمعات وحتى الأمم.

فالرواية والقصة القصيرة تتذكّران الماضي مجبولاً بفيوضات الخيال ومياه الأشواق المستحيلة، وناهباً باختلاجات الأحلام الشخصية التي نهضت على عافية فتنة ثم تحطمت فوق خيبة مشاريعها الكبرى .. والصغرى كذلك.

والخلاصة تُفصح عن حقيقة أن كلّ إبداع لا يستطيع إلا أن ينتسب إلى سلالة الخيال. وما دام الأمر كذلك ؛ فإنّ الماضي بذكرياته سيكون في جميع أجناس الإبداع قابلاً لأن يتشكّل من جديد .. وفي كل مرة يُعاد إنتاجه.

أريد أن أعرف

هو ارتباك القصيدة العربية في آخر تجلياتها المكتوبة لدى الجيلين الأخيرين في أواخر القرن العشرين والألفية الثانية!

لقد أثار القاص الأردني يوسف ضمرة عبر مقالة له في (الرأي الثقافي) 31/12/1999 (اليوم الأخير للقرن والألفية) جوهر حالة الشعر الأخيرة والتي يمكن لنا وبجوز، أيضاً، القياس عليها لنرى إلى أين يمضي الشعر في حياتنا – نحن العرب الذين طالما تفاخرنا به واعتبرناه وما نزال (ديواننا) الأبدى!

أجل. ثمة ارتباك عام يشمل الشعر الحالي ويتمثل في (ماهية) القصيدة المعممة والمعروفة بقصيدة النثر، في الوقت الذي يمتد هذا الارتباك إلى القارئ نفسه حيث نجده يطرح السؤال القديم (كأنها ليس هنالك من تاريخ طويل وحافل) عن المعايير، ولو في حدودها الدنيا، التي تؤثر على خاصية الشعر وتميّزه عن سواه من الكتابات. فبعد أن طوينا التعريف التقليدي القائل بأن الشعر (كلام موزون ومقفى وله معنى)، وعبرنا مرحلة قصيدة التفعيلة منذ بداياتها حتى إشهارها لمراوحتها المتعّبة عند آخر رؤاها؛ نجد أنفسنا حيال كتابة تجاهد وتعمل على ترسيخ نفسها وارثة أصيلة لمجمل المعطى الشعري العربي عبر القرون.

إنها قصيدة النثر. وإنها الكتابة الحاملة لإشكالية رئيسة تتعلق بتجنيسها وبالتالي بمدى صلتها بالشعر وانتمائها إليه. فما دام التعريف التقليدي قد تمّ التراجع عنه، والتفعية تعبت وأسلمت أمرها لتاريخها القصير جداً: فأى ركيزة تستند إليها قصيدة النثر في التعريف على ماهيتها بلغة واضحة للجميع، ومتفق عليها من قبل الجميع؟

لقد أشار يوسف ضمرة إلى فقداننا للمعايير والقواعد وأبقى (ولو في مجال الافتراض) للحسن الشخصي مكانته ودوره في تلمس الماهية الشعرية لهذا المنتج الكتابي. غير أن هذا الحسن الشخصي – ولأنه شخصي – ليس معياراً ثابتاً نعتمد في مسألة الشعرية الماثلة على أوراق القصائد النثرية المنشورة حوالينا وبتناسل لافت ينبغي وقفه جادة وعميقة بحق. إذن: كيف لأي تقييم أن يستقيم وينال الاعتراف إذا كان فاقداً للإجماع، أو للأكثرية على الأقل؟ فما هو شعريّ عندي بناءً على حسي الشخصي أو ذائقتي ليس كذلك عند غيري لاختلافه عني في حسّه أو ذائقته.

بعيداً عن التطرق إلى الخلفية العامة التي تحرك عليها الشعر العربي خلال العقود الستة الأخيرة وصلتها بالمشروع الثقافي – الحضاري العربي وانتكاساته (إذ يحتاج هذا الأمر إلى جملة دراسات)؛ فإنّ بعض الإشارات التي سجلها يوسف ضمرة تتعلّق بمصادقية أكيدة، منها (تشابه القاموس اللفظي للشعراء)، وضرب بـ (فاكهة الروح) مثلاً على ذلك. والطريف في المصادفة المحضة أن تشتمل قصيدة لشاعر منشورة أسفل مقالة يوسف، وفي سطرها الأول، ما يعرّز ذلك، إذ يقول: (سأذكر لريحانة الروح) مكزراً إيّاها مرة أخرى بعد سبعة سطور!

إنّ افتتان الروح بكل ما هو طيّب من فاكهة وأعشاب وغيرها من

عطاء الطبيعة ليس هو التمثيل على مضمون الأزمة التي نعيشها مع المعمم من شعرٍ أخير
– بالطبع؛ لكنْ افتقاد الخصوصية في غالبية النصوص يشكّل بذاته مأزقاً حقيقياً. فالنص
الفاقد لخصوصيته هو الشاهد على خصوصية مفقودة لدى كاتبه ، بما يعني عدم الركون إلى
ما هو خاص في التجربة .. والعمق الثقافي – المعرفي .. والرؤيا .. واللغة .. والغاية كذلك. فإن
نكتب نصوصاً دون دراية بموقعها على خريطة جنسها تمايزاً واختلافاً لا يؤدي، في التحليل
الأخير، إلا إلى جهل غير معقول وغير مقبول بماهيتنا وماهية المشروع الكتابي الذي نحن
بصدده .. ولو على صعيد التخيل.

ثمّة نقاط أثارها يوسف ضمرة تستحق الدراسة المعمّقة، ولا يسعني غير الموافقة عليها
والإصطفاف إلى جانبه في دعوته إلى التفكير بأيّ (دوّامة هائلة يعلم الله متى وكيف
سنخرج منها؟) .. وكان يعني القصيدة العربية.

وأختم مقالتي (دون أن أختم تأملي بمسألة الكتابة الشعرية) بالسؤال التالي: – أليس غريباً
أن يكون التعرّض للحالة الآنية التي يعيشها الشعر العربي قد جاء ، هذه المرة، من قاصّين؟
وهل ثمّة سكوت وكأنّما (في الفم ماء) عند عددٍ كبير من الشعراء؟ وهل ثمّة تواطؤ غير
مفهوم يعزّ عن هذا السكوت المريب؟

لست أدري، لكنني أريد أن أعرف – وبصدق.

نرثي الشعر أم الإنسان فينا؟

هل نعلنُ عن رثائنا لكل ما له علاقة بجوهر الكائن الإنساني، ولكل ما يصدر عن هذا الجوهر من رؤى أو مواقف تجاه المحيط الصلب الذي يعيشُ فيه هذا الكائن مشكلاً له حاضنةٌ نُزعت عنها خيمة الأكسجين؟

كأنما ونحن في الألفية الثالثة من التاريخ الرسمي للبشرية، نعلنُ النذير ونُعلي صرخة الاستغاثة وسع الكرة الأرضية مطالبين بتخصيص يوم عالمي للشعر هو الحادي والعشرين من شهر آذار. هي صرخةٌ أطلقتها اليونسكو بإعلانها في بيانها (أنَّ وسائل الإعلام والجمهور لا تتعامل مع الشاعر بجديّة)، بما يعني أن ارتداداً كبيراً عن الشعر قامت به المجتمعات جميعاً، ومن خلال آلية تفاعل متبادلة بين هذه المجتمعات ووسائل إعلامها المختلفة.

إذن: نحن بصدد انحسار عام للشعر عن حياتنا لصالح شتى صنوف المادّيات الطاغية على يومنا المستهلك والمعلوك. وهذا، حين يكون التمتع فيه كأمرٍ يتضمّن دلالات تتعدى الشعر كنوع كتابي، إنّما هو ضمور واضح لجوهر الكائن الإنساني برمته قد أصاب كافة الأنواع ذات العلاقة بالروح التي تشققت والتي عبّرت وتعبّرت عن التوق الأبدي للنظافة، واستنكار

تسليع الإنسان وتشيينه، أو تحويله إلى مجرد رقم في أجهزة الحاسوب وفق معادلات رياضية بحتة.

ففي اللحظة التي تقوم فيه اليونسكو بتوثيق الحال الذي وصل إليه الشعر عند دعوتها لإعادة الاحترام إليه في وسائل الإعلام بالكف عن اعتباره فناً مهماً وزائلاً ، فإنها في حقيقة الأمر تشير إلى أن حالة عدم الاحترام هذه إنما تشمل الإبداع الأدبي والفني بكافة تجلياته من رواية، وقصة، ومسرح، وفنون تشكيلية وموسيقية، ونقد، ومعايشة تذوقية، وتدريب للذائقة على القراءة البصرية أيضاً للظاهر البائن على نحو يتيح للفرد أن يستجلي المخبوء والخفي والمنزوي غير الوقح في مناحي حياتنا المطمورة تحت أثقال الرداء ذات البريق والرنين.

قد يكون للشعر أزمته الصارخة والمحدّية في أرجاء المعمورة ولدى جميع الشعوب بثقافتها المتعددة، وهذا ما أكده بيان اليونسكو وما تؤكده وقائع الإقبال العملي على حيازة المطبوعات الشعرية بعامة. ففي الولايات المتحدة الأمريكية (نحن نتحدّث هنا عن قارة) لا يتعدى المطبوع من ديوان الشعر الألف نسخة، كما أفاد بهذا الشاعر الأمريكي من أصل كوبي (بابلو ميدينا) . وكذلك ما عاينه طاهر رياض وغيره من الشعراء العرب في (زياراتهم الشعرية) لفرنسا ، ناهيك عن وضعه المتراجع في حياتنا العربية.

وبعيداً عن ذلك بما يُفصح عن نتائج الأزمة، ثمة ما يمكن تسميتها بـ (الدربةكة) داخل الشعر كشكل متحوّل بات غريباً عن مألوف عموم المجتمع، وموضع مساءلة عند المثقفين والقراء التقليديين أيضاً. واعتقد أن هذا يؤشر على وجود انزياح في مفهوم الشعرية أكثر من كونه مجرد تحوّل في الشكل الذي تتجلى القصيدة من خلاله؛ وذلك لأمر طبيعي إذا ما

أخذنا بمنطق التلازم الحتمي ما بين (غير الممسوك والشعوري — الرؤيوي) عند الشاعر
(ومحاولة القبض عليه أو الاقتراب منه) عبر الاستعانة باللغة — مع تحقظي الشخصي- على
أي تعامل فني إبداعى مع اللغة باعتبارها مجرد أداة نقل.

ونحن ، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الفرد الاجتماعى اللاهث وراء رغبة أبنائه وحمايتهم
تحت سقف يكفل لهم وله حق الكرامة؛ فإننا والحال هذا سنكون قد ظلمناه عندما نقوم
بقراءة غير صحيحة لإفادته بأن (ليس بالشعر يحيا الإنسان). لكننا ، ولكي نتجنب جميعنا
خطأ القراءات الناقصة ، علينا صياغة الجملة على نحوها الصحيح وذلك بتكتملها هكذا :
(ليس بالشعر وحده يحيا الإنسان) ، بذلك يمكننا فهم الفرد داخل مجتمع لا يتوانى عن
طحن أرواح أبنائه. وكذلك ، ولتكتمل آلية التصويب ، على مؤسساتنا التربوية
والتعليمية إعادة النظر في كيفية تأسيس الإنسان الذي سيكون مستقبل مجتمعا فسي
كل يوم وعلى مدار العمر والسنوات.. وليس الاكتفاء بيوم واحد في السنة لا معنى له ،
اللهم إلا باعتباره يوماً للثناء!

الشعر والمجتمع :

تصويب علاقة

كان لإعلان منظمة اليونسكو عن الحادي والعشرين من شهر آذار من كل عام (يوماً للشعر العالمي) وقعه المتسم بالتناقض عند المعنيين بالشعر؛ إذ أحدث ردّات فعل كشفت عن التباين الكبير في الوعي على موقعه في حياتنا ، وعلى حقيقة حالة الاضطراب التي يمرّ بها، إن كان في مستوى المتلقي ، أم المنتج له في الوقت نفسه.

فبين الترحيب بهذا الإعلان واعتباره إعلاءً لمكانة الشعر تقوم به منظمة دولية، واستنكاره على أساس عدم قبول النظر إليه كحالة تعاني من التراجع والضمور تستدعي معها تخصيص يوم في كل عام للتنبيه إلى ضرورة الالتفات الجدي من أجل معالجته ؛ أقول : بين هذين (الموقفين) المتناقضين تمّددت اللامبالاة على المساحة الكبيرة الفاصلة، وكان البرود المجتمعي حيال المسألة سمة عامة لا مجال لأي خطأ في قراءتها.

هنالك إدبارٌ عن الشعر وعن قراءته بات صارخاً إلى درجة الفضيحة. وهنالك تحوّل يجري في داخل بناه ولغته يتسارع بمعزل عن قدرة المتلقي على تفهمه، والتأقلم معه ليدخل وإياه في سياقٍ تفاهمي يمتلك

(اللغة المشتركة) ، ويعيش معه فوق أرض مهادنة تمّ تفكيك (الشفرة) الخاصة بها بحيث تستقيم العلاقة بينهما ويصير للحوار مبرّره المفهوم.

إنّ الفضيحة – كمدلول مجازي لا يستند إلى الأخلاق بل يعني الكشف الكامل ، إنما هو فقدان التواصل المجتمعي مع النتائج الشعري واعتباره من (الأمر الخاصة) بأصحابها لا غير ، وبالتالي فإنّ كل ما يحدث (هناك داخل تلك العوالم) ليس أمراً يوجب إدخاله ضمن أولويات العيش.

لكننا، ولغاية النظرة المتوازنة قدر الإمكان ، علينا الإقرار بحقيقة أنّ مريدي الشعر والمتفاعلين معه ، وفق سوّية عالية وشبه يومية ، ما كانوا يوماً ليشكلوا نسبة كبيرة داخل شرائح المجتمع. فهم ، وعلى مدار التاريخ الذي تحوّلت فيه قراءة التدوين إلى ضرب أساس من ضروب الاتصال والحوار القائم بين القدر الذهني من جهة وشرارته في المجتمع من جهة مقابلة، ليسوا غير فئة قليلة بحسب جميع المقاييس ، ثم تمّ الاتفاق على تسميتها بجماعة (النخبة) . إلّا أنّ السواد الأعظم من الرأي السائد ضمن أوساط المتعلّمين (وداخل الذهنية المتوارية خلف العديد من مسلكيات الشعراء حتى) يقضي بالخضوع للإرث القائل بأنّ (الشاعر ضمير مجتمعه ولسان حاله).. وعليه؛ فإنّ الخطأ الأكبر يتمثل في أنّ وهماً موروثاً عن (دور) الشاعر والقصيدة ما يزال يراود طرفي المعادلة ويتحكّم بطبيعة ما ينتج عن علاقتهما على ضوء الواقع كما هو حقاً.

ماذا أريد أن أقوله بناءً على الإيجاز السابق؟

أريد أن أقول إنّ مكانة الشعر داخل المجتمعات وفي حياة الأفراد ليست مكانة كبيرة، أو هي ليست بذاك القدر المبالغ فيه، والذي عشنا

عقوداً عديدة نقتات على وهم تاريخي تمت معاينة بعض مظاهره في الوقائع العربية القديمة على نحو تغلب الجزء فيه على الكل. أو انسحبت حكايات الشعراء بين أروقة قصور الخلفاء، والأمراء، والقادة لتكون مشهداً افتراضياً للحواري والأزقة الشعبية داخل بغداد، ودمشق، وغرناطة، وبقية الحواضر العربية في أزمنة (الازدهار) الثقافي.

إنّ التقييم المتزن لدى الهوية القائمة بين الشعر والمجتمع في حاضرتنا الراهن يستوجب، فيما أزعج، إعادة النظر الموضوعي بطبيعة علاقته التي كانت أصلاً، حين عظم شأن التدوين وتنتجت المشافهة عن صدر المجالس. تلك واحدة من زوايا المشهد أعتقد بأن رسمها سوف يساعد على بلورة اقتراحات جديدة تسوي الأكمات المعرقلة للتواصل المطلوب، وتُنشئ علاقةً مختلفة ليست هي التي ما زالت تنتاب تفكيرنا بمقوماتها المبنية على خطأ في قراءة التاريخ الشعري العربي.

.. فالصلة التي كانت بين الشاعر والخلفاء، والحكام، والسلاطين، والقادة (بانتظامها أو تردها، بتعايشها أو تشجها، بمهادنتها أو تصالحها أو تناقضها.. إلخ) ليست هي الصلة التي كانت بين الشاعر ومجتمعه.

إذن؛ فلنصوب قراءتنا للتاريخ فتكون معاينتنا للحاضر صائبة أيضاً.

الشعر في حبرته الأخيرة

قلتُ في واحدة من الحوارات التي أجريت معي، وكنت بصدد الحديث عن الشعر العربي، بأنَّ الإيقاع المتوارث في القصيدة العمودية - الذي يُسمَّى عند البعض بموسيقى القصيدة - هو ما ينقُرنِي منها لسبب له علاقة بالرتابة. كان هذا المعنى ما أردتُ إيصاله وإن لم يكن بالحرف الواحد. ثمة رتابة تبعث على الشعور بالضجر، خاصة في القصائد الطويلة المَطوَّلة، لا تلبث وأن تستحكك - لا بل تستفزك - لأن تفكر بـ (الصنعة) الكامنة فيها .

عند هذا الحد يُصاب (الشعر) بالشلل وتبقى القصيدة، كإيقاعٍ وكباعثٍ للاهتزاز مُنَّةً ويُسرَى، ما يمثِّل أمامك.. هنالك تتابعٌ للصور، لكنها حاضرة لا بسبب ولادتها الطبيعية في رحم (الحالة) بقدر ما هي ، على الأغلب، مُجتَلَبَة ليتم (وضعها) تكملة لهذا الصنيع الكتابي الواجب توفره على خواتيم تتحلَّى بالإيقاع الواحد. وهكذا يدومُ الإيقاع في الأذن وتُفَرُّ الكلمات من الذاكرة.. أو معظمها. كأنما الغاية من (العمل الشعري) في هكذا قصائد تتمحور في التطريب - الموسيقى - الإيقاع .

إذن: الصوت هو الباقي ، وكذلك الحاسة السمعية هي المستقبل.

وإذا ما صُحَّ هذا الاجتهاد، فإنَّ الاستنتاج المتولد عنه يقيد بأن (العمل الشعري) خطابٌ مباشر يعتمد في الأساس على الحضور العياني للآخر - المُنصت - المستمع، بالمقابل من الشاعر نفسه كصوتٍ يجهر بالملفوظ .. أو (بالمحفوظ) على نحو أدق .

هذا ما ورثناه على أنه شعر، وبذلك نُدرك الخطابية فيه كخاصية ملازمة له ونذكر ، بالتالي ، تقليدية المنبر الذي من خلاله يصدر الصوت الشعري/صوت الشاعر، و المنبر، عند التدقيق بتاريخه الوظيفي، هو المكان الذي من عليه يتم التلقين وإلقاء الدروس بمختلف موضوعاتها. المنبر يستوجب حضور من عليه ليقوم بالتلقين والتعليم، ويستوجب أيضاً، لإكمال الحلقة، حضور من لايعرف من أجل أن يمتلك المعرفة.

فهل الشاعر، والحالة هذه ، هو المُعلِّم لأناس يفتقرون إلى علمه، توافون للاستلاء بالمعرفة من لدنه؟ ونتابع الأسئلة : إذا كان الشاعرُ كذلك ، فإنَّ النذية مفقودة في العلاقة الناشئة بينه و(المنصتين) إليه بالضرورة . فأين ذهبت، والحالة هذه ، مسألة إعادة إنتاج النص الإبداعي عند تعرضه للقراءة في كل مرة ومن قبل كل قارئ ؟

ثمّة تصادم وتنافر بين مفهومين للشعر أعني أوحى بهما دون أن أسميهما . لا بل ربما بين أكثر من مفهومين فقط. ولعلَّ كلامي ، في حدود الكلمات الماثلة، يُفهم على أنه رفضٌ للشعر أو، في أحسن الأحوال، موقفٌ متحفظ بحاجة إلى تبرير .

أجل . أملك رفضاً لأن يكون الشعر أداة للتطريب جاءت بها صنعةٌ ماهرة. وكذلك ، أملك حساسية بالغة تجاه التطريب الباعث على الضرر بسبب من رتابته. وأتحفظ تماماً على (استاذية) الشاعر المفترضة بالمقابل من

(جهل) الآخرين، وأقول بأن الشاعر ليس (حكيمًا) بأي معنى من المعاني، حتى في العهود الأولى للقصيدة العربية. ربما كان (مُخبرًا) - بمعنى الإخبار - وبذلك هو مُعلِّمٌ وليس مُعلِّمًا

من هنا يمكنني إدراك أصل القول بـ (وظيفة) الشعر. لكنها وظيفة وجب فهمها على أنها مجرد أحد الجوانب الخارجية للعمل الشعري ، وأنها رافقته لفترة قصرت أم طالّت إلا أنها ليست من جوهره في شيء. ولذلك؛ فإن استمرار العديد من المنخرطين بهموم وشؤون الشعر خاصة ، والكتابة الأدبية عموماً، بالحديث عن وظيفة ما للشعر/ للكتابة لا يملك أي تبرير. إنه إلصاق من الخارج على عمل ينبع من الداخل ، تجرّحه ذاتٌ معزولة تماماً في لحظات الكتابة.

أعتقد بأن عملية ترحيل لكثير من المفاهيم التي اكتسبها الشعر في بواكيره (بصرف النظر عن وجاهتها أو الريبة فيها) قد تمّت لتواكب محطاته العديدة حتى الآن : المحطات بالمعنى التاريخي ، والاجتماعي ، والحضاري الواعي والمتشكك؛ والمحطات بالمعنى النضّي- الناتج عن إلمام الشاعر بكل هذا وتكيفه المُدرك لخاصية الكتابة كعمل فردي أساساً .

إن عملية الترحيل هذه زادت من جِدة الالتباس الواقع حيال ما نقرأ الآن من شعر، وإن إزالة هذا الالتباس تستدعي الحفر في هذه المفاهيم الكائنة لدى الجماعات في المجتمع، والدارسين/ المُدرّسين في الأكاديميات، وإلا: تبقى الضنعة/الرتابة/ الضجّر، ويضمحل الشعر الباقي في حجراته الأخيرة .

ضمن حوار أجري مع الشاعر سعدي يوسف حول التغيرات الحاصلة على قصيدته تحديداً، والتحوّلات الحادثة على الشعر العربي بوجه عام؛ أفاد بأن المنبر الشعري قد اختلف وكذلك نوعية الحضور المألّنين للقاعة حيث تتمّ القراءات الشعرية. وهو بذلك يُشير إلى تراجع القصيدة المنبرية من جهة، وإلى تحوّل في الذائقة المتلقّية أيضاً. فالقصيدة الملائمة للمنبر المختلف قصيدة مختلفة بالضرورة ، مما تستوجب خلق وتوفير ذائقة تتلقّى هذه الإختلاف على نحو يكون بمقدوره فهمها واستيعابها ، بعيداً عما كان مألوفاً طوال قرونٍ سابقة. ولكي نستكمل التوصيف عبر الحوار، نرى إلى سعدي يوسف يقوم بتحديد هذا الاختلاف عند المتلقّي كما يلي: (أعتقد أن التلقّي صار أدقّ).

نحن نفهم دقّة التلقّي بالمقدرة على التقاط ما ليس مباحاً منذ القراءة الأولى، أو السماع الأول — كما تعودنا أو تعودت ذائقتنا بسبب الميراث الكبير للشعر المنبري الإيقاعي والموسيقي المباشر — وهذا بذاته يشكّل تحوّلاً في طبيعة البُنية الثقافية لدى المتلقّي ما تزال (إذا ما قيسَت بالمسطرة الاجتماعية) في الطور الجنيني تماماً مثلما هو التحوّل الأخير الجاري

على

القصيدة العربية في العقدين الأخيرين من القرن المنصرم. والمتمثل بقصيدة النثر.

إن هذا الشكل المستحدث ، والذي لم يترسّخ حتى الآن رُغم شيوعه واكتساحه للمطبوع العربي، هو الأوج إلى (دَقّة التلقّي) بحسب سعدي يوسف. وبسبب من جَذّة عناصر البُعدين (القصيدة وطبيعة التلقّي)؛ فإنّ الحال يُشير إلى محدودية الدائرة التي يتحرّك فيها الشعر العربي كما آل إليه أخيراً، إضافة إلى اتسامها بالنخبوية كتحصيل حاصل: النخبوية بالمدلول الإيجابي في حيّز الوصف ، وليس النعت السلبي كما يفهمه بعضهم بالمعنى الضيق، أو التعالي والانزواء.

من هنا تكتسب المقولة المفيدة (بانحسار الشعر) مشروعيتها المنطقية المبنية على وقائع الحياة الثقافية الأغذّة بالضمور من حيث تراجع الاهتمام المجتمعي بها، وللحقيقة المؤثّرة على وجود هُوّة ، ليست صغيرة أبداً ، تفصلُ بين القصيدة الجديدة من جهة.. وكيفية التعامل معها (قارئاً) من قبل نخبة متابعيها المحدودة. وكذلك، لأن اتساع دائرة المعنيين بتطوير ومتابعة وقراءة الرواية على الخصوص إنّما جاء، بمعنى من المعاني، على حساب الشعر وبسبب من كل ما أوردناه حول ما طرأ عليه.

فالأمر ليس أمر تفضيل جنس كتابي على جنس كتابي آخر؛ بقدر ما هو قراءة متأنية لمنطق النتائج المتولّدة عن أسبابها، وانسجام الخبر مع مقدّمته ليس إلّا.

استناداً إلى هذا أسمح لنفسي بالاعتراض على اجتهاد سعدي يوسف، فيما يتعلق بمسألة الانحسار، ومخالفته في ما ذهب إليه عندما قال: (عندي رأي مغاير تماماً في هذه المسألة. أرى أن الشعر لم ينحسر،

عندما ألتقي مع الناس أشعر بالعكس، أشعر أن درجة التلقّي ارتفعت وصارت ذات نوعية أفضل من قبل، إلخ).

فكما هو واضح، ثمة فرق جوهري بين ارتفاع درجة التلقّي من جهة، وانحسار الشعر على مستوى الإقبال عليه مجتمعياً، خاصة حين المقارنة بينه وبين امتداد الرواية في فترة تحوُّله باتجاه قصيدة النثر والتخلّي عن الإيقاع. ليس هذا فقط؛ بل لافتقادها للموسيقى، حيث يُشير سعدي في مكان آخر من الحوار : (أمّا الحديث عن وحدانيّة قصيدة النثر فهو عجيب ولا ينسجم إطلاقاً مع الحياة الشعرية العربية، ومع خصائص معيّنة في جماليات القصيدة العربية والتي تمثّل الموسيقى جزءاً أساسياً فيها. قد لا تكون هذه الموسيقى إيقاعية، فقصيدة التفعيلة ليست قصيدة إيقاعية، إذ أنها تخلّت عن الإيقاع بالتدريج، ولكن التخلّي عن الإيقاع لا يعني التخلّي عن الموسيقى).

فإذا اتفقنا على أن قصيدة النثر باتت الشكل الشعري السائد من حيث الكتابة والإنتاج والنشر، وأن بقية الأشكال تراجعت، وأنّ ثمة تحوُّلاً في الذائقة أسماها سعدي (درجة التلقّي) ما تزال في بداياتها لم ترسخ لتصبح صاحبة معيار للحكم والشيوع؛ فإنّ ذلك كله يُفيد بواقع الانحسار (زُجها الانحسار المرحلي) إلى حين نضوج كُُل من الشعر الجديد وحالة التلقّي المستوعبة له.

هكذا لا يكون الكلام متفائلاً كما أراده سعدي يوسف، ولا يكون مطلقاً أو قدرياً كما تفهمه مجموعة ممّن لا (يهضمون) الشكل الجديد – أي شكل جديد – ونحن ، حتى حدوث ما سوف يحدث ، ننتظر ونتابع وأيدينا

على قلوبنا المتوجسة خيفة على ما سيؤول إليه الشعر العربي، ضمن خشيتنا العامة على الثقافة المنسحبة من حياة مجتمعاتنا العربية.

ملاحظة : نُشر في مجلة أفكار الأردنية، عدد 137 - 1999، وأجراه موسى برهومة.

شاعر بلا جمهور

جمهور بلا شاعر

إذا ما اتفقنا على أنَّ الحالات الأخيرة التي أنتجتها وتنتجها الشعرية العربية، بما آلت إليه من تحولات نالت من بُنيته/بُنائها ، وغيّرت في خطابها/ خطاباتها، بحيث باتت موضعاً للتأمل الذهني الصرف؛ فإنَّ السؤال عن وجاهة قراءتها أمام جمهور ينصتُ إلى شاعرها ويستمع إلى تلاحق كلماتها إنما هو سؤال مشروع لا يحتمل التأجيل أو نصف الإجابات.

اعتاد المشرفون على المهرجانات الثقافية – بما تتضمن من فُسحة للشعر ليست صغيرة – النظر إلى أن (برنامج) المهرجان يبقى ناقصاً ولا يكتمل، في وجهه الثقافي الأبرز، دون اللجوء إلى الشعر كرافعة بدئية لا مندوحة عنها ، واعتباره لازمة من اللوازم التي تضفي على المهرجان (ألقه الجماهيري – الشعبي).

وواضح من السياق العام لتلك المهرجانات – التحشيدات أنَّ مُنة الاستناد إلى مقولة قديمة تفيد بأنَّ الشاعر هو المعبر عن (ضمير) الشعب، والطراح لهومومه الوطنية، والمحفّز لروحه ذات الصلة بالتحديات الكبرى التي تواجه الأمة ومصيرها ومستقبلها .. إلخ.

غير أن الأمر في حقيقته ، ولدى معاينة التجارب المتلاحقة، يتعكسُ تماماً مع تلك المقولة أو ذلك الاعتقاد ليعطي، من ثم، مخرجات لا تتسق أبداً مع (حجم) التوقعات المرتجاة من القراءات الشعرية في كل مهرجان أو مناسبة. إذ أن النسبة الأعظم من الشعراء الذين تكونت أسماؤهم وترسخت خلال العقدين الأخيرين من القرن المنصرم لا يكتبون (قصيدة خطاب)؛ بمعنى: أن نصوصهم ليست (صالحة ومناسبة) لأن تكون موضع (إنصات) من قبل (جمهور عريض) يحتشدُ ضمن صفوف من المقاعد داخل قاعة.

هي نصوصٌ ، في جُمَلِها ، أقربُ إلى التأملِ الحائر ييئه الشاعر كأنها بينه وبين نفسه، وليس ثمة أي توقع منه (بحسب النص لغةً ومنحى تفكيرياً) بأن هناك مَنْ يُثُلُّ أمامه، أو يحضر معه، ليشاركة على الصعيد الشعوري موافقاً ، أو مؤيداً ، أو مصفقاً . هي نصوصٌ ما كانت لتُكتَبُ لولا حالة الحيرة المتأملة للعالم، أو الانشغال الشخصي- والخاص بأشياء هذا العالم الصغيرة والاقتراب من تفاصيله واستنطاقها ؛ أي استنطاق الشاعر لجوانباته هو كصدي للعالم على نحو أدق.

باختصار: هي نصوصٌ ليست للآخرين – المنصتين – المحتشدّين، بقدر ما هي كتابات عن الشاعر وله في المقام الأول، يستتبعها النشر التوافق إلى آخر ، منتبه ومنعزل في هدوئه، يقوم بالقراءة المتأملة الرابطة لغاية الاتصال مع هذا التأمل، بما يحتاجه ذلك من وقت وإعادة ترتيب.

فالاتصال والتواصل يقع في مكان آخر ليس هو القاعة العامة، بل حجرة القارئ الخاصة والشخصية.

والمشاركة ذات الجدوى لا تحتاج إلى (شعور جمعي) يقتضيه الحشد

الكبير (أو الصغير)، وإنما إلى فرد واحد يستفردُ بالنص كأنما هو ملكية خاصة له ، أو يستفرد النصُّ به دون أي آخر على الإطلاق.

أما الموافقة والتأييد ومن ثم التصفيق : فما من أحد يملك التوقع بحدوث ذلك ، إذ أن طبيعة المشاركة الخاصة هذه لا تستدعي سوى إحداث التفاعل المتكزّر في كل قراءة على نحو لا يشبه سابقه، وقد يخالف لاحقه ويجافيه.

.. فنحن الآن حيال حالة تأويل. فما دامت الخطابية قد انتفتت (بمعناها المؤدي إلى قول واضح لا لبس فيه وثمة اتفاق عليه)؛ فإن الانفتاح على تعدّد الدلالات يصبحُ لازماً من لوازم مخرجات هكذا نصوص.

@ @ @

نعود إلى تلك المهرجانات ونطرح السؤال عن جدوى الشعر في (برنامج) أيامها .

لماذا؟

لماذا والحال هو على هذا النحو؟ لماذا والقاعات تخلو سنة إثر سنة من (جمهور) لم يعد

موجوداً، ذلك لأن (شاعرهم) هو الغائب الوحيد عن المنبر؟

يبدو واضحاً أن الشعرَ سيبقى محلّ ذلك الالتباس الذي يستولّد الحيرةَ كلّما أُضيفت إلى إرثه اجتهاداتٌ جديدةٌ تبتغي كشطَ غُتمةِ جوانبه المخاتلة ، أو بعضاً منها. كما لم يُعد من غير المتداول أن إتفاقاً مُبطناً، على نحو ما، ربما يتصفّ (بالتواطؤ النبيل)، يتمّ تمريره بصمتٍ وإع حيال مُلغزات الشعر عندما تكفّ محاولاتُ الإجابة عن تحقيق جدواها في رسم الوجه المائل ، أو بالأحرى : القابع خلف أفتنة اللغة ومهارة (الصنعة) عند أداء (لعبة) الكتابة وإنجازها بإتقان تتفاوتُ نسبتهُ وفقاً لتفاوت خصائص الشعراء وتجاربيهم.

فالنصوصُ السُنَجَزَة لا تكون، حين انتقالها من حيز (القوة) إلى حالة (الفعل)، سوى ذاتها كنصوص ليست ذات تمثيل لغيرها، اللهم إلّا في سياق الإسم أو العنوان التي تشترك من خلاله معها: الأ وهو الشعر. بمعنى: أن نصّاً — علامة لشاعر ما يمتلك تجربة طويلة ومتميزة لا يتضمن، بالضرورة ، عناصرَ نصّ آخر لشاعر آخر — بصرف النظر عن التفاوت النسبي بين (الإتقان) الحاضر، في النصّين، أو خصوصيّة التجربة التي كانت وراء النصّ بمعناها الموضوعي ، وممدلول الرؤية التي كُتبت النص

بحسب زاويتها وثرء ثقافة صاحبها (أشير إلى هذا مستبعداً الأشباه ، والمستنسخات، والظلال الباهتة للأصول الأولى).

سوف نصلُ إلى نقاط اتفاق، حتماً ، نراها تتخلَّل مجموعة نصوص مختلفة لشعراء متعدّدين، خاصّة عند خضرها داخل مرحلة زمنية أوجدت لديهم مفرداتها أو أنها زرعت، على نحو أكثر دقة، ثيمتها الأساس وتفرعاتها المتولدة عنها بالتالي. غير أنّ هذه النقاط محل الاتفاق والاشتراك ليست هي العلامات الدالّة على ماهيّة الشعر، بقدر ما هي نتوءات برّانيّة نعاينها فوق جسد النصوص. هذا المشترك لا يشكّل، لوحده، إيماءة صريحة تسعفنا في تتبع ما هو (جوهري – ماهيّة) في الطّيّات الخافية خلف الكلمات إلّا ضمن ما أسميته بـ (التواطؤ النبيل) – حيث يصيرُ الحديث جاريّاً على التأريخ الشعري، والفروقات المنطوق بها بين النصوص؛ إذ هي متيسرة ومقروءة من غير عناء.

ولكن: أين الشعر المبحوث عنه في ذلك كله، أو أين الشعرية التائهة بين مهام التمرُّحل، والتجيبيل، وقراءة الخطاب، وتقويل الكلمات في حدود مستواها الثاني فقط، أو الذهاب شوطاً إضافياً في تأويل النص (قراءة اجتهداية)، ثم الإسهاب في تتبع المصادر والمرجعيات وفحوى الإحالات.

هذه المنطقة، عندما نتحرّك وسطها، ليست سوى منطقة الدوران حول المحور الواحد من غير استبار مشهود باتجاه (المياه العميقة) التي طفت فوقها النصوص بكلماتها، وأخيلتها، وصورها، والسبك المتقن والتطبيقي للعبة إيّاها: كيف تكتب قصيدة؟ إنها منطقة (التواطؤ) المُتفق عليه، وإنها منطقة (الوطء) المباح لمن يشاء، متسلحاً بذاكرة تحفظ آلاف (الأبيات

الشعرية) الموروثة، ومتدرعاً بتفريقات مدرسية وتفريعات سَلَفِيَّة باتت محل تقديس: ولكل مقدس – موروث – سَلَفِيّ – رهبته وإرهابه!

لحظتها، يرتجف الشعرُ متوارياً عن الوعي المفزوع فلا نمسك بمهيبته، وإنما ندرسُ تاريخه بحسب (مؤرخيه) الذين حوّلوه إلى رُقعة شطرنج يحركون بيداهم عليها، ويخوضون معارك فوق مربعات الأبيض والأسود الكرتونية لا تعني، في نتائجها وخواتيمها، سواهم. (المؤرخون) يقومون بمهمة ذات بُعْد مستقبليّ، وذلك عندما (يترهبنون) في محراب الشعر (كما يفهمونه)، فيقيمون منه صنماً يحمونه بإرهاب التقادّم وغبار التاريخ، مستمدّين من تلك الوضعية (الإعجازية) مشروعية سنّ قوانينه.

هكذا يتحوّل المؤرخون ليكونوا هُم السدنة ، وبالتالي: المُقنّنون. هُم حُرّاس الماضي فلا تعبث به أيدي (مغامري) الحاضر ، وهُم الأوصياء على كل راهن كي يحتفظ بـ (طهارة) الأسلاف، وهُم الذين يتحكمون ببوابات المستقبل ونوافذه، فأين المفزُ المُتاح في وجه الشعر؟

.. بل أين هو الشعر، وما هو داخل هذا (النظام المحكم)؟

وتظلّ الأسئلة تتوالى.

(الشعرية) المتأكلة،

و (مدونة) العرب الجديدة

(1)

من فرط الجفاف الذي يعتري حياتنا تتوقُّ الروحُ، في أوقات الشِّدة، إلى الشِّعر غَلَّةُ يُطْرِي ولو قليلاً من أيامنا المتسربة تحت لهيب آخر القرن وقيظه الإنساني الفاقد لماءٍ نظيفٍ ، وأوكسجين خالٍ من التلوث .

ثمَّة حالة تسمم وصلت تخوم أرواحنا، فأصابنا غثيانٌ من طراز جديد وبتنا، تحت وطأة الأثقال المتزايدة ، بأمس الحاجة إلى الشِّعر . ومع هذا التأكيد الملحاح على الشعر ، وفق الحالة الموصوفة، تراني أتساءل : لماذا هو؟ لماذا الشِّعر وصفة أقترحها لمعالجة مرض الروح في الساعات الأخيرة لهذا القرن؟ أيسبب من النضوب الحاد لينابيعه في مسارب حياتنا ووديانها المُعرَّاة إلا من الحصى المُفلطح بعد أن جرت فيها مياةٌ ومياه ؟
ربما .

ثم تراني أتساءل عن التكوين الحقيقي لإنسان نهايات القرن . التكوين الخفي غير المنظور إليه عبر البصر المباشر لا البصيرة النافذة إلى ما تحت القشور البائنة ، الوقحة ، ذات الغلاظة (التمساحية) أو البروزات

(الديناميكية) : كيف يبدو وكيف هو ؟ ثم تبغثني تكوينات (هنري مور) الصلبة الملساء لتشكل لي اقتراحاً للجواب ، صاعدةً من أعماق الذاكرة، ومشبكةً بأنين قديم يتعدى شخصي الفرد والمفرد؛ إذ هو صادر عن جماعات في التاريخ تصطف بالملايين في طوابير مهلهلة كتلك التي في صور الأسرى خلال الحروب غير المصابة بالتعب ، أو الملل، أو الإقلاس .

إنسان (هنري مور) ، بعيداً عن منحى التجديد في فن النحت والريادة فيه ، يُعتبر الاقتراح المقدم من قبل الفنان لهيئة الإنسان الحقيقية : لهيئته كما يراها هو على حقيقتها وكما عاينتها بصيرته. كائنٌ رابضٌ ثقيل، يكاد يخلو من الملامح ، مستسلمٌ لسكينة الحجر والمادة الساكنة فيه ، متروكٌ لشتى عوامل الحت والتعرية والنغل جراء (المناخات) المحيطة به . إنه إنسان هكذا .. وكفى .

فيه نواقصٌ يدل عليها نقيضها الموجود، ندركها فور إلمامنا بهيئته. فهو حاضرٌ كُلِّي الحضور، مليءٌ يكتف الحيز الذي يحتله ويحتل وعينا دون اعتراض . ومع هذا ، ففيه نواقصٌ ينعكس القلبُ راياته لأجلها .

أهو الشَّعر المُستَل من صلادة المادة، أم الروح الهاربة من محسوس الجسد ؟

(2)

أنحن الآن في زمن السرد ؟

لقد ولى الشعر أو ، بالأصح ، انسحب من المقاعد الأمامية مخلياً مكانه للسرد وصنوف كتاباته، وفي مقدمتها الرواية . وهو حين فعل هذا لم يكن في ذلك كريماً جواداً يمنح من موقع الاقتدار، بل هو مرغمٌ إزاء

العوامل الخارجة عن دائرته .. وكذلك بسبب من (ظروفه) الخاصة بشعريته : الخاصة بروح الشعر المهددة بالتآكل ليس في (القصيدة) (فهي نتاج وحسيلة مقدماتها) وإنما في كاتبها بالذات، ككائن اجتماعي يخضع للشروط الحياتية المضادة لكل ما هو (شعري) .

نفهم من هذا أن المعنى يتجاوز (أشكال) القصيدة عبر محطات التغير التي مرت بها ، إذ المقصود تلك (الشعرية) المتأبئة على قوالب الأشكال والتنظير لها من عمودية .. وتفعيلة .. ونثرية ، إلخ . إنها (الشعرية) المصاحبة لكافة الأشكال لكنها، في الوقت نفسه، أكثر ديمومة منها جميعاً، وأكاد أقول: جوهرها وروحها .

ولعل في نهاية هذا الدرب تنفتح لنا بوابة السرد عبر الرواية كمنفذ بديل من جهة ، وكاستجابة طبيعية أملتها ذات الشروط التي نُحِت الشعر جانباً عن دوره التقليدي المتوارث من جهة أخرى، وأبعدته عن أن يبقى (ديوان العرب) .

أهي الرواية إذن ، ديوان العرب الجديد ؟

ثمة احتمالية كبيرة لأن تكون الرواية كذلك ، وأزيدُ متسائلاً : لِمَ لا تكون الرواية ديوان العرب الجديد ؟ فما دام الشعر شَكَّلَ للعرب ديوانهم على مدى القرون الماضية ، وما دام كان كذلك بسبب الشروط التي أنتجته، وليس وليد الاختيار الحر أو المفاضلة بين طرحين مُتاحين (نعود هنا إلى مسألة الحتمية والضرورة المجافية للكرم والتنحي طواعية)؛ فإن التحول نحو الرواية/السرد/النثر ليلعب دور الشعر في الحفاظ الفني للوقائع وتأويلها، تاريخياً واجتماعياً، هو تحولٌ لا يعاكس منطق الأمور بقدر ما ينسجم معه بسلاسة .

قد تكون الرواية ديوان العرب الجديد بمعنى : المدونة الجديدة التي يلجأ إليها الكاتب العربي كونها الشكل الأنسب لشروط حياة جديدة انعدمت فيها (الشعرية) التي أشرنا إليها قبل قليل . والمفارقة الحاصلة والمكتشفة عند تدقيقنا بالنصوص الروائية الجديدة تتمثل في تضمن العديد منها لـ (شعرية) كبيرة ناغلة في سرديتها، بحيث أحالتها إلى نصوص حُيِّرت النقد المستريح إلى (قوانينه) الأولى ، و فتحت المجال واسعاً للتجديد في كل من :

- مفهوم (الرواية) ،

- وماهية (الشعرية) ، بصرف النظر عن مُسمّيات الأجناس الكتابية السارية فيها .

عن الشعر

عن النثر الملتبس

ثمة شكوى لانتني تتردد في محافل الشعراء ، والشباب منهم على وجه الخصوص ، من الإهمال النقدي العام لنتاجاتهم . كما أن فئة منهم يساورها الشك في أن هذا الإهمال أشبه ما يكون بالعمل المقصود لذاته ، وبذلك يتحوّل إلى عملية تجاهل . ثم تتوالى مترادفات حالة التجاهل لتتضخم وتنتج شعوراً حاداً بالعداء يشهرها النقد ضد الشعر .

لا شك في أن أساس الشكوى لها ما يبررها ؛ إذ أن ابتعاد النقاد عن تناول جملة النتاجات الشعرية خلال السنوات الأخيرة ، وتلك الخاصة بالشباب ، لأمر واضح وملحوظ . وبصرف النظر عن وضعية التضخيم من جهة ، أو محاولات النفي غير المقبولة من جهة مقابلة ، فإن وقفة التأمل مطلوبة - إن لم تكن ضرورية - لفهم الأسباب التي تقف وراء هذه الظاهرة.

إن إدبار النقد عن تناول الشعر ليس إلا أحد وجوه القطيعة القائمة بين النصوص بعامة، والتحليل النقدي المعمق . ولكي نقرب من الفهم المتوازن أرى ضرورة تجنب التبسيط

والمبالغة، والإقرار الأولي بوجود

تراجع في حقل الدراسات النقدية عموماً . تراجع لا يقتصر على الشعر وحده - وإن كان أكثر وضوحاً وتمثيلاً - بل يمتد في رقعته نائياً عن كافة أوجه الإبداع الأدبي من رواية وقصة قصيرة ، مُخْلِياً صنوف الفنون التشكيلية والموسيقية والمسرحية من حضوره أيضاً .

حيال هذا الوضع أراني أتجنب وصفه بـ (الأزمة) ، كون الكلمة قد تآكل مدلولها من فرط سوء استعمالها ، وأقترح (الخلل) بدلاً منها لتوصيف الوضع الثقافي الداخلي ، مستنداً إلى أن النقد فعالية إبداعية ناتجة عن دواخل الإبداعات الأخرى ، وليس آتياً من خارجها، كما يعتقد كثيرون من الشعراء والروائيين وكُتّاب القصة.

ففي أوجه الإبداع المذكورة نلاحظ تراجعاً مطرداً في المعالجات النقدية، ولعلّ السبب في (انكشاف العورة) ضمن حقل الشعر كونه قد دخل ، منذ سنوات وعلى مستوى النصوص المنشورة ، دائرة الالتباس حتى على المتابعين المعنيين من المثقفين .

لم يعد الشعر ، كمفهوم ، مستقراً وواضحاً كما كان حاله وصولاً إلى مرحلة قصيدة التفعيلة . وذلك لأن قصيدة التفعيلة ذاتها لم يمض وقت كاف عليها لكي تتضح ملامح عناصرها وتحول إلى ثوابت ارتكازية تساعد على تكوين لغة نقدية كاشفة للجميع ، وبذا تكون موضع اتفاق الجميع .

فاذا كان حال قصيدة التفعيلة هكذا ، فما بالنا بقصيدة النثر التي لم تزل تجاهد ، خلال أبرز كُتّابها وعبر نصوصها الأكثر نضجاً ، لتنال الاعتراف من الذهنية العربية الموهونة للطرب الإيقاعي - الجبرسي - الموسيقي للقصيدة العمودية ؟ فالتنتاج الأعظم في كُتبه والمنشور تحت

عنوان

(شعر) لم يخرج من حالة مراوحته في إطار النثر الملتبس .

قياساً على هذا ، ورصداً للأسماء الكثيرة التي تنتج هكذا نصوص - مع ملاحظة التفاوتات الكبيرة في سوية اللغة فيما بينها ، وطاقة الشعر فيها - فإنّ نكوص النقد عنها لأمر قابل للفهم أولاً، ومسألة تحتمل النقاش أصلاً.

أعود إلى الشكوى قائلاً بأنّ أصلها ليس جديداً، وإنما يرجع إلى سنوات البدء والشروع بكتابة جديدة تجاور المؤلف وتُربك الذائقة السائدة. فهناك ولدت إحدى علامات الخلل العام لتؤثر على مكانة الشعر في مرحلة تحوله من قصيدة التفعيلة إلى قصيدة النثر . ومن هناك أسأل كم دراسة نقدية تناولت نصوص محمد الماغوط مثلاً ؟ ثلاثة عقود من الكتابة ولهمة الصمت . وماذا عن أنسي الحاج ، وسعدي يوسف ، ومحمد بنيس، وأمجد ناصر ، ونزيه أبو غفش ، ونوري الجراح ، وزكريا محمد... إلخ .

أوليس تحديقاننا في ثلاثة عقود وأكثر ضمّت نتاجات رواد هذه القصيدة ومنتجها الجدد من بعدهم تملك وجهة التعبير عن متواليات الوضع ؟

هنالك الخلل القائم بين ذائقة تكتب وأخرى تقرأ .

ومن هذا الخلل ، إذ ما طال واستفحل ، تولد الأزمة .

أليس كذلك ؟

مذاق القش

ماذا ستكون ردّة فعل الطلبة حين يطلبُ منهم المدرّس أن يمزّقوا الصفحة الأولى من الكتاب المُقرر الخاص بالشعر؛ تلك الصفحة المُقنّنة لماهية الشعر والمُعرّفة له، والمكتوبة من قِبَل غَلَمٍ مرموق وكبير؟ لم يقفز المدرّس عن المقدّمة المُشار إليها أو غمِلَ على تجاوزها وحسب؛ بل قام بتمزيقها وخلعها عن نسخة كتابه الخاصة، طالباً من طلبته أن يفعلوا مثله ليبدأ الدرس إثر ذلك.

يمثل هذا التصرّف (الأخرق) شرع المدرّس في فيلم (مجتمع الشعراء الموق) بتهجئة الشعر والحياة بمرافقة طُلابه، خارجاً على مألوف الأعراف السائدة فيما يتعلّق بطبيعة العلاقات مع أشياء الحياة برمتها. كأنها يُفصح عن صرخة احتجاج — صرخة هادئة — ضد الموروث المتحجّر والساري في كافة مناحي اليومي الذي نتشرّه بعاديّة، ونتعاطى مع تجلياته كونها مسلّمات لا تقبل التفكير وتأتي آلية إعادة النظر والتقليب.

حيال المشهد الموصوف الذي صوّره الفيلم، والدهشة المرتبكة التي حرّكت وجوه الطلبة عندما استوعبوا طلب المدرّس؛ فإننا نكون قد دخلنا

على الفور بوابة الأسئلة الكبرى : الأسئلة المُعَقَّلة: أسئلة الوجود الراهن للكائن الإنساني وماهيّة علاقته الرابطة له مع الكون ومكانته داخل هذا الكون. ومن خلال الاستغراق الحياتي والتأملي في سُرّ بواطن السؤال (سؤال الوجود) تتدرج خطوات المعرفة في هيئة إفصاح تقول بأنّ علينا أن نبدأ من جديد. أن نولد من جديد على ضوء حقيقة أنّ جوهر الرابط لنا بالوجود لم يكشف عن ماهيته بعد؛ إذ أن جميع (الإجابات) التي راكمتها أجيال وأجيال ليست أكثر من مجموعة (اقتراحات واجترافات) بعيدة عن الصواب / المطلق بقدر ما هي قرية من قناعات أصحابها.

نحن إذن في منطقة النسبي.. وسنبقى كذلك.

ليس ثمة كلمة قُصِّل في هذه الماهيّة. وإذا كان من بداية أولى تستحق أن نتعارف عليها من غير خلاف أو جدال، فإنها تتجلى في حُرّيّة الكائن في تشكيل سؤاله على هيئته وِغِرائه . ففي النهاية – كما في البداية – لن يبقى ضمن دائرة التواجه سوى هذا الكائن الفرد الصغير.. بالمقابل من هذا الكون الهائل.

(علينا أن ننظر إلى الأشياء من حولنا وكأننا نراها لأول مرة.

علينا أن نكتشف الأشياء من خلال خبراتنا الصغيرة، وبذلك نكتسب معارفنا شيئاً فشيئاً.

علينا أن نحكم على الأشياء بوحى من هذه الخبرات، وليس من ضغوط وأثقال الموروث الذي بات كالمسلمات وكالدروس التي لا تقبل النقض..)

.. هذا بعض مما قاله المدرّس لطلابه في فيلم (مجتمع الشعراء الموتى)، وبعض مما أقوله أنا على لسان المدرّس رغبت أن يقوله هو أو يقول ما يشبهه ويقترّب منه.

أن نخلعَ عنا كل المعارف المتَّصِفة بالإطلاق هي خطوة تحسّنا لجوهر بشريتنا العاقلة
المتعقّلة. ولعلّ الشّعْر يُمثّل خلاصة هذه البشرية في علاقتها مع الوجود عبر الكلمات الباحثة
عن معنى. فكيف، والحال هذا، يتجرأ بعض المتعاملين على تأطير هذا البحث غير المنقطع
بمجموعة نقاط وبندود منتهية. كأنما هي تلخيص لما هو غير قابل للتلخيص على الإطلاق؟
لا بد من نزع هذه الصفحة في بداية الكتاب وتمزيقها، إذن، كما فعل المدرّس.
من جديد نشرع بالسُّرّ بحثاً عن (شيء من الإجابة) وقد تسلّحنا بخبراتنا الشخصية، لا
بخبرات غيرنا الممتلئين بوهم القبض على (الحقائق). هكذا يصير لليومي وجهه المختلف فلا
يكون عادياً. هكذا يصير للكلمات وقعها الآخر فلا تُصاب باليباس ومذاق القُش. وهكذا
يتحقّق لنا نصيباً (ولو قليلاً) من التمتع بجمال العابر الذي يمرُّ بنا سريعاً ولا يعود.
فبالقدر الذي نُحسن صياغة سؤالنا يكون اقتراحُ الإجابة هو نفسه اقتراحنا لماهيّة أنفسنا.
هكذا نبقى نحن على هيئّة خبراتنا ، كما نحن عليه، ويبقى العابرُ / شبه الجواب عالِقاً بين
العقل والقلب؛ فيتعالى الشّعْرُ على كلّ متعالٍ عليه.

* القصة القصيرة :

– الصفحة ، 1987.

– طيور عمان تحلق منخفضة ، 1981.

– إحدى وعشرين طلقة للنبي ، 1982.

– من يحرق البحر، 1986.

– أسرار ساعة الرمل، 1991.

– الملائكة في العراق، 1997.

– شتاءات تحت السقف (مختارات) ، 2002.

– حقول الظلال ، 2002.

(الأعمال القصصية متضمنة المجموعات الست الأولى – مجلد 2002)

* الرواية :

– قامات الزبد ، 1987، ط2 – 2005 .

– أعمدة الغبار ، 1996 .

* النصوص :

– ميراث الأخير، 2002.

* الشهادات الإبداعية

– أشهد عليّ – أشهد علينا : السرد ، آخرون، المكان ، 2004 .

* مقالات في الثقافة والكتابة :

– بيان الوعي المستريب : من جدل السياسي – الثقافي ، 2004.

* الترجمات :

- موسيقيو مدينة برمين ، قصة للأطفال ، الأخوان جريم ، 1984.
- آدم ذات ظهيرة ، قصص مختارة - بالاشتراك مع مؤنس الرزاز ، 1989.
- الغرينغو العجوز ، رواية: كارلوس فوينتس ، 1990.
- غرف بلا جدران ، أو : ما هذا البيت المشترك ، حوارات ، 1996.
- نيران أخرى ، قصص لكاتبات من أميركا اللاتينية – بالاشتراك مع حنان شرايخة ، 1999 .
- القبلية (مختارات قصصية) ، 2004 .
- جدل العقل : حوارات آخر القرن ، بالاشتراك مع حنان شرايخة، 2005 .
- هكذا تكلمت المرأة (حوارات) – بالاشتراك مع حنان شرايخة، 2005 .

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

النهر ليس هو النهر إلياس فركوم

لم يكن لي شأنٌ بما هو أنني الحدث، إلا بقدر ما يُتيح لي أن أسبر القاعدة أو الأرض التي أنتجت، محاولاً فهمه مقيماً إياه فوقها. ولم ألتفت إلى ما هو «قاع الألوان والإضاءة والصوت»، إلا بعدى قدرته على استغزائي لأن أعين نقائضه الغامضة هي «رماد نسيانها»، و«شحوب عثماتها»، و«انكسار أصواتها».. بمعنى أن الذي يحتل اللون عند غيري، يُحيي، ربما بسبب ربيتي الأولية بكل ما هو مُعمَّم، إلى القاطنين في الهوامش.. رُغمًا عنهم.

كأنما نصوص الرواية والقصة القصيرة أخرجت مني بعضاً من إوهامات الأسئلة الأكثر نغلاً في. أو هي كانت بذاتها متبصرة بحيرتي تجاهها؛ فكانت تفكرات هذا الكتاب محاولاتي المتوالية لاكتشاف كنه ما كتبت، وما سوف أكتبه كذلك؛ كُنه العالم الذي أعيش داخله، وكُنه التقرب منه بالتوازي والتشابك معه عبر الكتابة فيه، وليس عنه، بالتأكيد.



للنشر والتوزيع

هاتف: 4618190 - 4618191 (+962 6)

فاكس: 4610065 (+962 6)

ص. ب. 926463 عمان 11118، الأردن